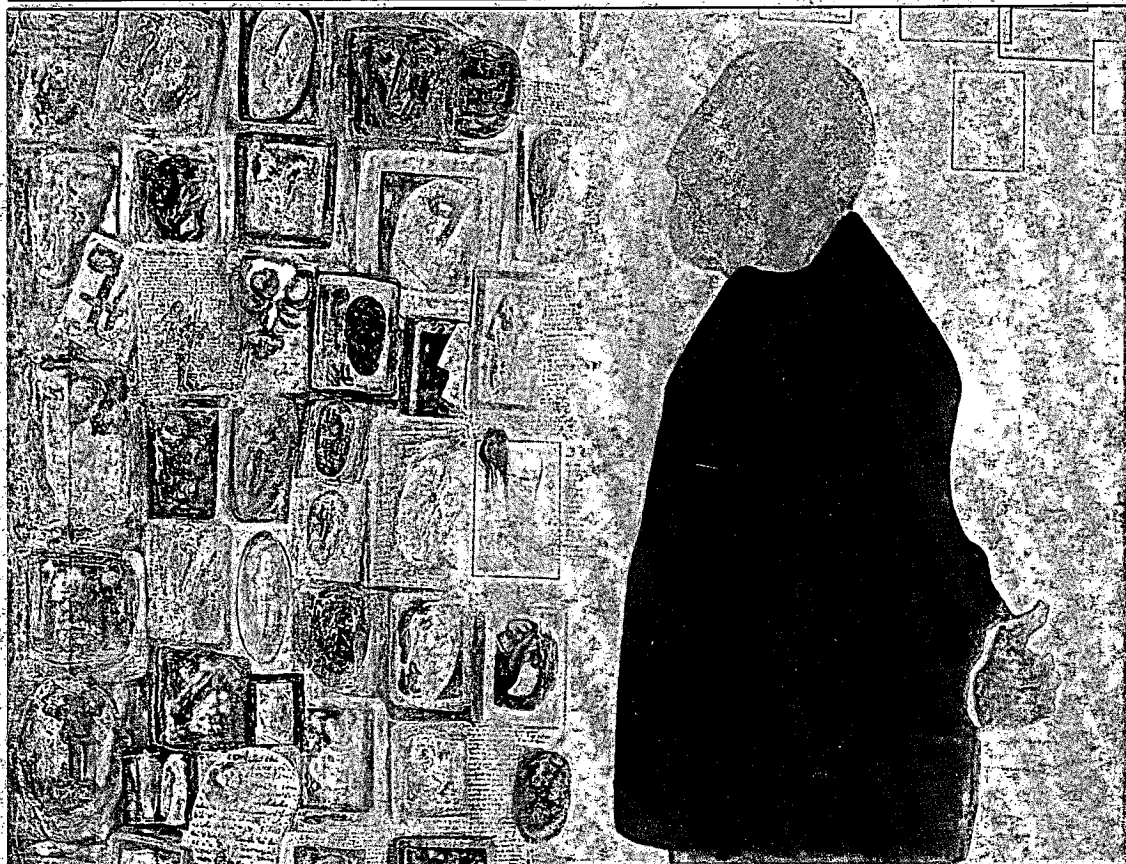
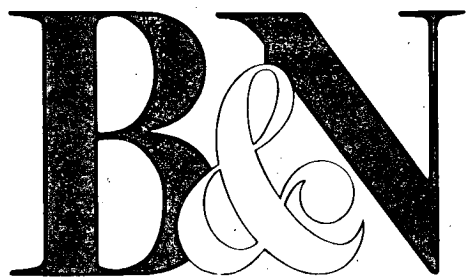
Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

Cesare Zavattini

N. 11 1983

Gremese Editore

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

GREMESE EDITORE

SOMMARIO

SAGGI

L'Italia di Zavattini

Giorgio Tinazzi

Zavattini fotografato da William M. Zanca

Se c'è un atteggiamento che non serve, parlando di Zavattini, è quello derivante da una visione frontale o unidimensionale della sua opera e della sua persona. Si tenterebbe invano, con le chiusure delle definizioni e le rigidità degli inquadramenti, di contenere la pluralità dei suoi interessi e la polimorfità delle scritture. Non c'è quindi *un*'Italia di Zavattini, perché molteplici e persino contradditori, sono i suoi modi di descrizione e complessa la sua capacità di essere ricettivo. Le complicazioni, come si può ben intendere, derivano anche dalla estensione del percorso zavattiniano, dalle "stagioni" che con lui ha attraversato il cinema italiano, e ancor più (si direbbe) dall'intersecarsi continuo di realizzazioni, di progetti in parte attuati e in parte dirottati, di utopie continuamente alimentate. È proprio attraverso la sua opera (non solo, è chiaro) che ci si accorge che lo stesso neorealismo è un'espressione mobile, uno strumento interpretativo elastico, un'attitudine al fondo più che una strada attrezzata di indicazioni precise.
Si può partire, per averne conferma, proprio dal paesaggio italiano, umano e fisico, che il maggior suggeritore del nostro cinema ci ha fornito. Si è portati infatti a pensare che la sua proposta prevalente sia quella dell'immediatezza, delle cose e delle persone rese nel loro spessore di prima evidenza; ma ci si accorge presto che accanto, non solo nei risultati ma negli stessi progetti, c'è la cifra della deformazione, e che il non intervento si unisce alla costruzione, magari alla finzione tanto avversata.
Già si pongono alcuni problemi che, pur parlando d'altro, saremo costretti almeno a sfiorare; da un lato c'è un interrogativo, cosa abbia voluto dire scrivere per il cinema nel periodo in cui l'immediatezza sembrava l'obiettivo da raggiungere; dall'altro c'è una constatazione: l'ottica della "corruzione" serve poco a capire il postneorealismo. Dire, ad esempio, che l'umanitarismo o l'appello ai sentimenti è solo un annacquamento di una più solida visione iniziale significa saltare comodamente le radici del populismo, che

Maria Pia Casilio in *Umberto D.*

costituisce parte non certo secondaria della "cultura" del neorealismo; ribadire che il bozzettismo è solo degenerazione posteriore ci esime dall'analizzare come anche nel periodo del "basta coi soggetti" si facesse ricorso a meccanismi di narrazione già collaudati, e ad artifici non occulti.
Zavattini è chiaramente dentro a questi intricati percorsi. Ma, si diceva, quale Zavattini? A prima vista, per parlare del paesaggio italiano che dicevo, si può essere tentati a distinguere: innanzitutto, come si usa da parte di qualcuno, tra il letterato e l'uomo di cinema, e poi — via via — tra ciò che è direttamente suo e ciò che è indirettamente a lui attribuibile, tra l'autentico e lo spurio (generalmente attribuito alla "macchina" cinema). Ma già a questo punto ci si rende conto della difficoltà e della improduttività di questi tagli di comodo, proprio perché mettono a margine la vitale "confusione" di questo autore e (perché no?) le sue contraddizioni. Serve poco la facile chiave della contrapposizione tra impegno e disimpegno; soprattutto se, come si usava (ma non più?) si metteva sul secondo versante quasi sempre l'inclinazione alla commedia, all'agile disegno compositivo, alla creazione di "tipi".
La complessità zavattiniana sta anche nella sua capacità di entrare proprio nella macchina-cinema, nei suoi congegni, nei suoi codici, magari nelle diverse facce — non sempre conciliabili — della professionalità di sceneggiatore. Dovremmo meravigliarci che nello stesso anno Zavattini sceneggi *Mamma mia che impressione!...* e *Umberto D.?* Davvero lo Zavattini "che si sporca le mani" è altra cosa? Purezza e impurità sono poco utili per capire; risulterebbe almeno astratta la figura di uno sceneggiatore che avesse attraversato decenni di storia del cinema italiano senza fare i conti con i generi, senza conoscere i patti col pubblico.
Ma pure per le pratiche "alte" zavattiniane, la lama che divide serve solo a semplificare e non ad analizzare. L'atteggiamento che sembra preminente — e magari spesso lo è — è quello che in formula si attribuisce all'area del realismo, se non alla più stretta aderenza propria dell'inchiesta; accanto, invece, c'è la parte dell'autore immaginifico, allusivo, che trasfigura, favoleggia, provoca l'insolito. Più vero lo Zavattini del diario, dello spiare dal buco della serratura, o quello del parliamo tanto di me? La "confusione", proprio perché vitale, non permette di dare patenti di maggiore "verità" ad un atteggiamento. Forse, dovendo parlare dell'Italia descritta dal nostro autore, potremmo dare più risalto all'aspetto oggettivo, ma il "baco dell'introversione" non riesce a scomparire.
Occorre quindi prendere in considerazione dapprima l'attitudine all'inchiesta e la capacità descrittiva che coglie paesaggi, persone, tipi e arriva a dare schizzi rapidi, tratti essenziali, fino a qualche umbratile contorno; ma assieme va osservato il nucleo lirico persi-

stente, che in quelle cose si proietta. La descrizione e il monologo interferiscono.
Se la scrittura non ci dà un filo conduttore, non è che la teoria soccorra. Soprattutto perché sarebbe troppo arduo, e assai poco giusto, distinguere in Zavattini teoria e affermazioni di poetica; in quest'ottica vanno sicuramente letti dichiarazioni, manifesti, proclami. Torniamo allora alla necessità di inoltrarsi nella diversità; l'analisi passa attraverso i libri, le sceneggiature, i progetti, le interviste, i brani, i brandelli, le illuminazioni. Un lavoro il suo, si noti bene, che si è sempre riavvolto e riaperto, come il cinema teorizzato che doveva cogliere l'accadendo e non l'accaduto.
Da ciò deriva l'insoddisfazione che ha sempre accompagnato Zavattini: «la realtà si era messa sul tavolo anatomico disposta a subire tutte le operazioni, ma il bisturi ha inciso appena un po' la pelle» (1955). Almeno si riuscisse ad andare in fondo per una piccola fetta: «Luzzara, riuscirò mai a fare su te almeno un documentario, la giornata di un bifolco, di un barcaiolo, di un pescatore?» (1958). Non siamo ancora al neorealismo, continuava a dire quando gli altri già ne decretavano la morte; quello che si era fatto valeva solo in parte, anche lo stesso *Umberto D.*, solo degli aspetti in *Amore in città*. Più tardi (1965) dirà che anche i film di punta dovevano essere solo una prefazione, «e invece c'era dentro un baco commemorativo». La realtà doveva bandire il racconto, ma dalla finzione non si liberò; arrivò a dire che «per il [suo] gomitolo (come si doveva svolgere)», considerava *Ladri di biciclette* «un romanzo d'appendice». Zavattini rimanda sempre oltre, a un cinema che si dovrà fare: la sua Italia è più in questa utopia che nei risultati.
Queste premesse servono a giustificare la difficoltà nell'affrontare il magma Zavattini. Nella "confusione" sono comunque rintracciabili — mi pare — due nuclei quasi costanti, relativamente al nostro tema, che stanno tra la sensazione che torna, il progetto, la vera permanenza "strutturale". Su un versante c'è il senso della *scoperta*, sull'altro il sentimento della *naturalità*.
La scoperta è la molla dell'estroversione zavattiniana, il suo porsi di fronte al grande palcoscenico dell'esperienza, quella sua «voglia dell'Italia, dei fatti dell'Italia sempre crescente perché insoddisfatta». Qualcuno (Brunetta) ha già giustamente notato la ricorrenza dello schema narrativo del viaggio, negli scritti e anche nelle realizzazioni del nostro autore; l'adozione di questo "topos" originario e antico sembra essere motivata innanzitutto da ragioni narrative, perché così la varietà e la significanza degli incontri si dilatano, il casuale prende peso, si dà modo di «raccogliere dentro la pupilla dello spettatore il molteplice e il diverso».
L'itinerario è anche occasione di avventura, possibilità di attraversare quei microcosmi rappresentativi che tanto servono a cogliere

gli impercettibili legami tra universale e particolare. E poi c'è, continuo, il paesaggio, il mutamento delle cose: il Settebello, le autostrade permettono la registrazione del cambiamento, dell'Italia che prende un'altra faccia, che mette in vetrina i contrasti tra vecchio e nuovo.
Al fondo, poi, c'è proprio una ragione interna: il viaggio è un filo che si dipana, non costretto dal telaio narrativo, è la scrittura che si snoda e quasi si insinua, diario, lirica, saggio, spunto, notazione.
La scoperta zavattiniana è però pure un modo di toccare la "semplicità", soprattutto quel movimento che lega bisogni e umori ancestrali all'oggi storico, al qui e ora; la vagheggiata cena in piazza a Luzzara con i suoi abitanti, che doveva occupare tutto un film, diventa una Cena di rito, un domestico palcoscenico dove tutto viene fuori, con un moto pendolare tra superficiale e profondo.
Dietro la registrazione dell'occasionale spunto un forte nucleo di *permanenza*. Luzzara è — parte per il tutto — questo nucleo. Sono, prima di tutto, cose e persone *da vedere*, l'occhio zavattiniano è come una grande finestra spalancata. *Un paese* è una delle sue cose più belle proprio perché scrittura e fotografia vanno di pari passo, dando il senso di una memoria *che è là*, di un tempo che si ritrova e "si fissa", ma che non si può non perdere. Ma il paese è poi da raccontare, è quella riserva eventica di cui ha parlato Barilli, è il luogo dove le piccole cose si caricano, è la microstoria che si allarga e prende respiro. I contrasti si condensano; la cena in piazza a Luzzara mette in chiaro: «Fra i convenuti ci sono persone di tutti i partiti o di nessun partito, chi è stato fascista, chi lo è ancora, chi è stato partigiano, chi ha parenti morti in guerra, chi è benestante e chi lotta duramente per il pane quotidiano». Ognuno con la sua storia, la sua dimensione privata, il suo lavoro. Il paese è unitario ma raccoglie il molteplice.
Luzzara è la campagna, l'Italia che resta perché si ripete. È l'odore delle cose di casa: «C'era la littorina pronta che porta a Guastalla fermandosi nelle stazioncine con i nomi di santi dove i polli beccano tra le ruote dei treni».
Zavattini si sente emigrato, e lì ritrova il senso della comunità, il parlare di niente sotto i portici. Ogni tanto giura di ricomporre lo strappo, di rinunciare alla città, alla diversità: «Tornai a casa nel pomeriggio insieme agli altri informandoli che Roma non mi avrebbe visto mai più». Quell'entità di misura se la porta dietro, gli viene persino come modo di dire; in America viene a sapere di un club di miliardarie che ringiovaniscono prodigiosamente, «sono riuscite a portare i corpi in salvo fino alle soglie della morte con delle cure che a ciascuna costano quanto il bilancio comunale di Luzzara».
Su questo sfondo di tarlo dell'introspezione («la campagna è un elemento importante per me») diventa naturale, sono i contorni di

paesaggio, le radici ritrovate: «Il Po è il padre e la madre, è la vita, è la terra». La parte contemplativa — la *naturalità*, appunto — dell'occhio zavattiniano viene fuori: il passaggio delle stagioni a Gorino («vivere là un anno, ecco il mio film»), persino il trascolorare in sentimenti: «Si discorreva delle gazzose durante l'assonnato vagare in cerca di una strada che avevamo smarrita, coi versi delle faraone e dei tacchini alle spalle; imprecavamo contro le giunte municipali che non aggiornano le segnaletica, finché stanchi del parlare male degli altri ci si chiuse in un bozzolo da cui nel silenzio vidi uscire la crisalide della malinconia. Che ho sempre creduto fosse originaria del Po, e altrove si trattasse di imitazioni...».
Il Po è l'epicentro di questo paesaggio, è come un vestito che si porta addosso; non a caso è occasione di viaggio: *Vita del Po lungo il suo tragitto* era uno dei tanti temi che si sarebbero potuti trattare, Zampa avrebbe dovuto realizzare *Luzzara-Venezia*, *Viaggetto sul Po* (1963) è uno dei brani più densi di umori di *Straparole*. Il rischio del folclore (*La grande vacanza*, 1947) c'è, come ci sarà in non pochi film, una specie di sedimento; il bozzetto a traccia lieve non va visto solo come cosa spuria.
La suggestione dell'itinerario va assieme a quella della constatazione del cambiamento: il Po è in questo senso l'Italia che muta, quella campagna ha alle spalle città e industrie. Quanto deve il cinema italiano a queste intuizioni? Il binomio Luzzara - Po è soprattutto una cassa di risonanza. L'ideologia di Zavattini si sente soprattutto in quei luoghi, sia pure come sempre contrastata e convulsa. C'è il suo candore, il suo essere «buono come un cuore di carciofo» (Garcia Marquez), c'è quella non secondaria componente che potremmo definire evangelismo: «È forse finita l'esigenza, e parlo da cristiano, di conoscere e far conoscere i bisogni del *prossimo tuo*». Collocate, magari arbitrariamente, su un paesaggio, queste affermazioni si capiscono di più. Scopriamo la semplicità, il divario tra origini e attualità, manca il mettersi alle origini, ha detto in un'intervista del 1966. Il pericolo di queste indicazioni, come della posizione di fondo, è l'allentamento in un umanitarismo generico, in cui curiosità, candore e ingenuità si mescolano.
Curiosità vuol dire recettività, quindi possibilità di avvertire i contrasti del mutamento; viene da parlare ancora dell'occhio zavattiniano: mentre Strand preparava una fotografia «io pregavo a modo mio che Dio mi lasciasse gli occhi, e non mi inacidisse contro il prossimo perché in tal caso gli occhi è come non averli». Questa disponibilità, questo aprirsi ad angolo piatto sul mondo (che è anche un fatto di "moralità") non vuol dire, o non vuol dire solamente, registrazione. Il batti e ribatti del nostro autore sul bisogno di osservare e niente più non ci fa dimenticare naturalmente quanto intervento effettivo comportasse il suo occhio; basti pensare a come spes-

Tina Apicella, Walter Chiari e Anna Magnani in *Bellissima*

so introduca in una situazione un elemento di disturbo per rivelarla, a come in fondo il suo pedinamento comporti una selezione del visibile, come non potrebbe non essere.

È proprio questa selezione che gli permette di constatare il mutamento: l'Italia che cambia si coglie soprattutto nelle frizioni primarie, tra città e campagna, tra provincia e Roma. Ho fatto già cenno alla campagna, cui si potrebbe facilmente contrapporre la città come agglomerato, periferia alienante (ben presente in *Ladri di biciclette*), confine alla campagna «verso la quale questi enormi palazzi popolari sembra che avanzino come navi».

L'idea di un film sulle maggiori città italiane torna costante, brani dell'idea si trovano nei *Misteri di Roma* (ma perché solo brani? perché l'idea non ha funzionato?). Viene in mente un discorso più generale: un'analisi sul neorealismo e la città è in buona parte ancora da fare.

Roma, per Zavattini, è il distacco, il composito («può reggere un film come poche città»), il diverso («non sono mai entrato al Rugantino o da Victor»); è l'artificioso per un verso e il popolare per un altro. In qualche modo tutto questo è rappresentato dal mondo del cinema; i progetti si inseguono: un film sulle comparse, l'amarezza

Gabriella Pallotta e Giorgio Listuzzi in *Il tetto*

del *Tu, Maggiorani* (1952) (un *viaggio* anche questo: «Maggiorani disoccupato. Cammina, cammina»), l'inchiesta su Maurizio Arena, su su fino a *Siamo donne e Bellissima*.
A confronto, implicito o esplicito, con la città c'è la provincia. Vale forse la pena di ribadire alcuni punti noti. Il regionalismo, nel cinema italiano del dopoguerra, significò tendenzialmente il diverso e il concreto da contrapporre all'omogeneo e al neutro del cinema precedente; è questo il senso, solo in parte realizzato e poi snaturato, dell'Italia delle regioni che ha quasi un film manifesto in *Paisà*. Zavattini è una miniera di indicazioni per un'indagine in tale direzione: «Cerchiamo quei poeti che non abbiano più i dolori del mondo, ma i dolori di quella regione o di quella borgata, il cui tempo vada dalla mattina alla sera».
Il dialetto è la naturale forma comunicativa di questa tendenza al particolare che esige l'analisi e non la sintesi; uomini e cose, in queste realtà singole, dovrebbero riacquistare spessore, i rapporti farsi tangibili. Torna spesso, naturalmente, Luzzara nelle proposte, con la conoscenza ben setacciata del luogo fisico e del luogo morale, «una conoscenza quasi testamentaria». Con Luzzara rispunta, vivo, il tarlo dell'introspezione, e il suo dialetto diventa veicolo sog-

Zavattini fotografato da Manuela Fabbri

gettivo: «Invcend a vrés / büta föra in dialét / col co tgñu dentr'in italian. / As pöl di töt cm'al mé dialét, / i so sigulament / da car di bö chi turna a cà sotsira. (Invecchiando vorrei / buttare fuori in dialetto / certe cose tenute dentro in italiano. / Può dire tutto il mio dialetto, coi suoi cigolamenti / da carro dei buoi quando tornano a casa sottosera)».

Su questo sfondo, con queste (e altre) interferenze si colloca la descrizione di Zavattini. Ci sono i paesaggi, gli eventi che bisogna guardare sottraendosi alla gerarchia con cui li vediamo abitualmente, la loro falsa banalità quotidiana; la nuova attitudine descrittiva auspicata abbandona la «storia», l'intreccio (la cui necessità «non era altro che un modo inconscio di mascherare la nostra sconfitta umana»), esige invece l'analisi, che fa diventare significativo il consueto, il già visto, il minuto.

Accanto a ciò troviamo il rullo dei fatti pubblici, il *Diario* è in questo senso il ripercorso dell'Italia dei giornali, Tortora e il Giro d'Italia, il delitto Ghiani e le arcate dell'autostrada; e c'è poi, naturalmente, la fitta rete dei problemi nazionali, la speculazione edilizia, le frodi alimentari, gli ospedali, la corruzione, la scuola («perché la scuola è così indifferente ai problemi della vita?»). C'è l'Italia dei mestieri,

c'è la campagna rifugio per chi è sopraffatto dalla città: ricordiamo la contadina che tiene presso di sé il figlio di Caterina Rigoglioso («ci sono donne che trafficano da Roma a questi paesi e portano su e giù bambini con le corriere»). C'è il personaggio-uomo: «bisogna tornare ai due termini originari, la macchina da presa e un uomo». Il vicino di casa da conoscere non ha meno importanza dei molti "tipi" legati all'immaginazione popolare e alla superstizione, la Santona di *Ladri di biciclette* o la maga di Napoli su cui è stato scritto un soggetto nel 1972.
Zavattini è in fondo anche uno storico del costume; i fenomeni del divismo lo attraggono, c'è quel senso dell'artificioso (cioè, ancora, del non naturale) che stimola la sua curiosità: «con la finzione lotto contro la finzione». Il film su Maurizio Arena doveva stare addosso a questo miscuglio di successo, denaro e vanità, ne sarebbe venuta fuori «la caducità del divismo studiata in corpore vili». Il mito del successo nell'Italia che sta cambiando va dal concorso Titanus del 1953 per nuovi volti alla storia dello scrittore di provincia candidato a un famoso premio letterario (*Non c'è tempo da perdere*, 1964).
L'Italia che sta cambiando, appunto; Zavattini coglie, per tratti assai più che per ritratti, alcuni fenomeni di trasformazione (ancora città e campagna: Latina), osserva taluni nuovi soggetti sociali. Ma non troverete ritratti generali, quasi sempre è un microcosmo a funzionare da sintomo. Certo, l'amore per il particolare non offusca il generale, tende piuttosto a rafforzarlo, Zavattini parla continuamente di sottosviluppo, di miseria, dei problemi del lavoro e della casa. Bisognerebbe allora fare la storia dell'Italia che avrebbe voluto descrivere, dei progetti che la censura ha bloccato, della cortina di fumo creata dagli inviti a occuparsi dei «rivoli di bene che ovunque fruttificano e che bilanciano la marea del male» (Andreotti). Ma tutto ciò non ci esonera dal chiederci quale concetto di popolo ci fosse sotto, quale visione della società: e qui le radici di cui si parlava — umanitarismo e populismo — tornano fuori ad allentare i contorni, a dar più forza all'empito morale che all'analisi della storia.
Sarebbe naturalmente un errore, parlando della recettività zavattiniana, mettere a margine il *come* intendeva estrinsecarla. È scontato dirlo, lo è però meno di quanto si pensi, ma la "voglia d'Italia" di Zavattini è tutt'uno con le nuove proposte formali. Le quali sembrano centrate su due nodi, l'immediatezza e la scomparsa della "storia", della costruzione prepensata. Sono punti fermi attorno ai quali gira con insistenza e ostinazione, col rischio (forse cosciente) di riduzioni e semplificazioni («il neorealismo che vuole continuare è tutto nei contenuti»). La preoccupazione costante è la ricaduta nel cinema "della fuga", cioè dell'eccezione e del non riconoscibile. Contro la ricchezza della finzione occorre abbassare la soglia della

visione per ottenere l'evento e la sua pregnanza: «i fatti sono i fatti, l'arte non c'entra». Contro il cinema dei protagonisti deve stare la poetica del coinquilino, la flagranza di realtà, il «pulviscolo delle *presenze*», una scelta sempre sul luogo del delitto. Le istanze devono potersi riportare a slogan, il giornale come fonte di ispirazione, diamo spazio al diario («commissioniamo una tantum diari a operai, a domestiche, a disoccupati e pensionati»). Non temiamo la noia e la ripetizione, anche se questa può esserci, «il banale non esiste».
Metterci il racconto è confessare una sconfitta, occorre riprendere l'accadendo («affrontare il presente come fosse l'eterno»), o ridurre al minimo la "ricostruzione" (Caterina Rigoglioso): «Occorre far sì che la conoscenza diventi meraviglia».
Il cinema non deve avere paura del tempo reale; il punto di partenza per queste teorie viene a Zavattini dal suo bisogno di realismo integrale, di annullamento dell'autore («il neorealismo è la più seria prova di pazienza di fronte agli uomini che il cinema può dare»); ma il punto di arrivo, per un paradosso solo apparente, può essere nei lidi lontani dal realismo, in certe "estremistiche" istanze dell'avanguardia. Questo del rapporto di Zavattini con le avanguardie è un capitolo ancora da studiare. Diverse le istanze, ma simili le provocazioni formali: si potrebbe ricordare Léger e un suo scritto[1] del 1931, ci si potrebbe rifare al Warhol posteriore. Di mezzo, "confuso" e vitale, c'è Zavattini; rileggiamoci allora un suo articolo, *L'importanza del soggetto*, e badiamo alla data (1942 o inizio 1943): «La quale libertà [dell'arte cinematografica] non è di natura meno assoluta di quella dello scrittore di fronte alla pagina bianca che è lì per reggere il periodo del Quattrocento come quello del futuro. Invece siamo già alla "quiete", all'arcadia della tecnica con la conseguente *maniera* del contenuto». Venti anni più tardi, in un'intervista, dichiara: «Una volta volevo fare un film dove non succedesse niente. Ma, sotto quell'apparente niente, vi erano i mille pensieri che passano per la testa, nei quali si giudicano gli altri e se stessi».
È necessaria una tecnica, dirà più volte Zavattini. Ecco un altro elemento del discorso che andrebbe sviluppato, Zavattini e la tecnica: coscienza della sua non indifferenza, e curiosità per il nuovo, previsione per le possibilità. Nel *Diario* si trovano moltissime affermazioni di grande apertura alla televisione, anzi sembra per molti versi essere proprio lo strumento più adatto alle sue esigenze: «La televisione non ha nessuna delle costrizioni del mezzo cinema» (1956). L'indifferenza lo preoccupa: «Quando avvengono cose di questo genere in una nazione civile come la nostra, credo non sia eccessivo domandarsi perché gli intellettuali si interessano così poco della televisione. Uno strumento, che può cambiare in una settimana l'opinione pubblica in un niente...». Diamoci da fare, i circoli del ci-

Franco Interlenghi in *Domenica d'agosto* di Luciano Emmer

nema diventino circoli del cinema e della televisione, afferma nello stesso 1956. La via del non spettacolo che la tv può perseguire ci farà conoscere l'Italia che non conosciamo, «questo o quel "personaggio"» ci nascondeva l'Italia, *tutto* andrà a illustrare l'Italia che non è un concetto scolastico, patriottico, ma qualcosa di meglio»; «questo nostro dolce caro povero paese, com'è stato per il cinema, ha in sé la carica per essere esemplare nella tv — per farne il suo strumento nelle case prive di libri che cominciano ad accogliere delle *piccole società*». Rileggiamoci quello che si scriveva in quegli anni e facciamo dei confronti.
Chi, nella suggestione di una vecchia scolastica critica, avesse pensato a uno Zavattini solo "realista" nell'osservare l'Italia, si è trovato, ripercorrendo schizzi, brani, progetti, opere a fare i conti con la sua irriducibile natura composita. La sua vecchia voglia di andare in giro con una cornice per inquadrare fette di realtà come sono, si unisce al gusto del racconto, alla deformazione, alla trascrizione di flussi di pensiero, anche (proprio!) alla sua voglia di "poesia".
Percorrendo l'Italia di Zavattini si colgono illuminazioni, linee di forza, scatti, profezie, aperture e contrasti, suoi e magari dell'area

che ha influenzato. Si possono cogliere anche linee di debolezza, o limiti: lo slittamento sui processi di produzione del "reale", l'impegno che può diventare didascalismo, la versatilità che ripiega sulla frantumazione "coloristica" (per fare un esempio: *Domenica d'agosto*), l'appello al sentimento, o il moralismo che talora traspare (per fare un esempio: *I bambini ci guardano*). Occorre prendere tutto in considerazione opportuna; se c'è un personaggio scomodo per ogni forma che suoni consacrazione è Zavattini. Ma alle volte questa valutatività che distingue può diventare giudizio che fraziona e separa; e per capire le radici — letterarie e cinematografiche — di Zavattini e il suo posto nella storia del cinema italiano ci serve invece proprio la non separazione, ci aiuta insomma il senso dell'interferenza. Questa materia-Zavattini che continuamente si dilata, si muove, ribolle è anche in questa "confusione".

[1] «Ho sognato un film sulle '24 ore' di una coppia qualsiasi, con un mestiere qualsiasi... Alcune apparecchiature misteriose e nuove permettono di riprenderli 'senza che lo sappiano' con una inquisizione visuale penetrante durante queste ventiquattro ore, senza lasciar scappare niente: il loro lavoro, il loro silenzio, la loro vita intima e d'amore. Proiettate il film com'è, senza alcun controllo. Penso che sarebbe una cosa talmente terribile che il mondo fuggirebbe spaventato, chiamando aiuto, come davanti a una catastrofe mondiale» *(Á propos du cinéma, in* "Plans", *gennaio 1931).*

Appunti di lavoro per un saggio su Zavattini

Marco Vallora

Lö cusa fal d'mester!
A svalüti i om.
El fatigus?
Macché. A lavuri anca li festi.
Is siama a la tivi per saver
col ca pansom,
anca i paga.
Mai c'a s'a scapa dét:
a n'al so mia. Ansi, (...)
E sa fösum töti inücent?

Lei che cosa fa di mestiere?
Svaluto gli uomini.
È faticoso?
Macché, lavoro anche le feste.
Ci chiamano alla tivi per sapere
cosa pensiamo della vita e della morte
anche pagano. Mai che ci scappi detto:
non lo so. Anzi (...)
E se fossimo tutti innocenti?

Stricarm' in d'na parola, Cunfidensi

Confessione d'innocenza (e di impotenza)

Perché un lavoro su Zavattini? Perché me l'hanno chiesto gli amici di «Bianco e Nero» e spesso i lavori commissionati, imprevisti, a sorpresa, perfino un po' anomali, spostati dalla traiettoria dei propri interessi, sono poi gli unici che si finiscono per fare, assillati dalle scadenze delle date, pungolati dalle temporalità obbligate delle tipografie. E poi anche per un gioco di coincidenze. Avevo appena visto a Venezia il demenziale (lo dico con simpatia, non in termini moralistici) *La veritàaaa*, prima regia cinematografica di Zavattini e il film non mi aveva convinto, ne avevo anzi scritto in termini piuttosto duro e m'ero un poco risentito di certi elogi sperticati venuti da parte di colleghi critici; ma il dissenso con loro non m'aveva tolto una certa curiosità nei confronti di Zavattini, una curiosità che mi pungeva, di andare a riprendermi lo Zavattini letterato, leggiucchiato così, sempre troppo affrettatamente e insoddisfacentemente. La proposta è giunta pertanto puntuale e opportuna, a stimolare ulteriormente quella curiosità: come per una scommessa, ho preso in mano *Ipocrita 1943*, il libro che più mi intrigava, e mi sono imbattuto subito in una curiosa immagine che m'ha convinto ad accettare. Così, a breve giro di telefonata, ho deciso di accettare

la proposta. Poi sono subentrati dubbi, rimorsi, non tanto per il soggetto da trattare, ma per la forma, per l'impostazione del lavoro.
Credo che per scrivere qualcosa su Zavattini non ci sia forma più pomposa e ottusa, antitetica, perfino insultante, che quella del "saggio" rotondo e perbenino, ben congegnato, compitalo e concluso, con il suo bel fiocchetto stilistico. Zavattini stesso, nel lungo dialogo con Silvana Cirillo (*Zavattini parla di Zavattini*, Lerici editore) sembra darmene atto: «*Sono convinto che ciò di cui abbiamo bisogno oggi non è l'organicità, ma è proprio un pensiero completamente diverso e organizzato in forme radicalmente diverse. L'organicità dell'intellettuale è solo un perfezionamento dell'errore*». Così, forte di questi dubbi, ho continuato a tracciare i suoi libri di segni, di sottolineature, di annotazioni, di schemini, nell'illusione di trovare una "forma"; eppure sempre meno riuscivo ad intravvedere un disegno coerente di "saggio". Ho assaggiato qui e là qualche saggio bibliografico, ritornandome sostanzialmente insoddisfatto e sempre più convinto che fosse pressoché impossibile "afferrare", chiudere in un discorso ben delineato la proteiforme scrittura di Za.
Allora ho pensato (un alibi, certo, ma per lo meno in sintonia, simpatetico alla esplosiva materia trattata... e Zavattini stesso, da qualche parte, scrive: «*gli appunti, una delle mie scappatoie*») ho pensato che la forma ideale di lavoro sarebbe stata quella frammentaria dell'appunto, del commentino, al massimo del collegamento fra isole parallele, tra reticolati di temi incrociati e ritrovati, nella nebbia d'una memoria di lettura che divora ma spesso dimentica, cancella. Appunti, anche, nell'illusione, ingenua, di poter catturare Zavattini non nella sua intierezza multiforme, ma raccogliendo qui è là, dalla sua magmatica produzione; lampi ed intuizioni; sentendoni così apparentemente autorizzato a non addentrarmi nella selva della bibliografia critica su di lui, così sterminata e spesso deludente.
Illusione ingenua, dicevo, perché proprio uno scrittore programmaticamente minimo e frammentario come Za provoca poi, a maggior ragione, lo stimolo, anzi il bisogno d'andare a cerca di lui tutto, anche le cose minori, nascoste, strane, recuperando a ritroso una lettura abbastanza esaustiva e completa; e magari costringe anche, come autore, a vagare alla cieca nella bibliografia critica, per sincerarsi che quello che si è creduto scoprire, sorpresi, non sia già stato e meglio rilevato da altri. Così, questo lavoro che si voleva veloce, frammentario, rapido, finisce per scoprirsi poi alla rilettura, minuzioso, parassitario, persino pedissequo, pedante. La forma d'appunto, di frammento, ha ancora un valore, se non altro, perché sottolinea comunque l'incapacità a connettere tutt'insieme il risultato delle disperse osservazioni. Si tratta dunque di materiali di la-

voro, di appunti che dovrebbero presiedere ad un discorso terminale che latita, che non riesce a delinearsi. Brandelli d'un discorso esploso: è davvero così difficile "racchiudere" Za?
Che la forma di scrittura sia poi improvvisata, mutevole, trasandata, nemmeno il caso di rilevarlo. In una lettera a Savinio, Zavattini stesso ci autorizza a non preoccuparcene troppo: «*Lasciami parlare tranquillo e non badare alla forma. Discorriamo (a proposito ti pare giusto che io debba preoccuparmi nell'esprimere un concetto anche del modo di esprimerlo? Per esempio, arrivato in fondo alla lettera dovrà rileggerla un paio di volte per togliere un articolo o sostituire un verbo — tu mi avresti capito lo stesso, idem il lettore*)».
Così, in questa parodia di saggio, non mi sono nemmeno troppo preoccupato dell'acribia filologica. Alcune citazioni hanno i riferimenti bibliografici d'obbligo, altre no, ma non si tratta di solo disordine. Si tratta di eliminare al massimo gli intralci filologici, accademici. La citazione e il rimando compaiono soprattutto quando è importante differenziare testi e periodi, fermo restando che secondo la mia lettura tematica, quasi sincronica, non è così poi essenziale distinguere le differenti zone temporanee della narrativa di Zavattini. E già questo potrebbe essere uno spunto utile per un discorso unitario, che però qui ci si rifiuta di iniziare.
Mi pare che quanto ad alibi possa bastare. E invece, secondo l'estetica del tutto più uno di Za, di alibi ne troverò un altro ancora, la malattia. Mentre stavo difficoltosamente organizzando questi appunti sparsi non ho potuto evitare una piccola un'operazione chirurgica. E Zavattini stesso mi ha offerto, pronta, una sua bella immagine. La ricorda Valentino Bompiani, in un felice ricordo che compare nella *plaquette* fuori commercio *Cesare Zavattini Milanese*: «*Un giorno eri in clinica, in attesa d'essere operato. Io ti ho portato via un foglietto di taccuino: c'era scritto: "Alle cinque mi operano. Ripeto: mi operano. Sembra che debba andare incontro a una parola, non a un fatto*"». Ecco, ho sputato fuori la "parola" operazione. E non voglio fare l'Auerbach in Turchia, che s'è scritto *Mimesis* citando tutto a memoria, senza biblioteca a disposizione. Ma anch'io, a seguito della "parola" operazione, ho avuto i miei problemi: e credo di poter giustificare così frequenti lacune nelle citazioni (per Palazzeschi, per Genette, per Sklovski, per Richard).
In conclusione, se la modestia lo permette (e non si spaventa per un "magnificamente" che qui non c'entra) leggendo i commenti di Proust al *Sesamo e I gigli* di Ruskin, mi sembra di trovare un confronto di poetica. Cito, dalla recente edizione dell'Editoriale Nuova, a cura di Barbara Piqué: «*È il suo procedimento: Ruskin dispone una accanto all'altra, mischia, mette in azione e fa risplendere insieme tutte le principali idee, o immagini, che sono apparse con un certo disordine nel corso della conferenza. Egli passa da un'idea all'altra*

senz'alcun ordine apparente. Ma in realtà la fantasia che lo guida segue affinità profonde, che gli impongono suo malgrado una logica superiore. Cosicché egli si troverà ad aver obbedito a una specie di schema segreto che, svelato, in ultimo, conferisce retrospettivamente all'insieme una sorta di ordine e lo fa apparire magnificamente strutturato per gradi di quell'apoteosi conclusiva. D'altronde se il disordine è lo stesso in tutti i suoi libri, non in tutti esiste lo stesso gesto di raccogliere alla fine le redini e fingere di aver trattenuto e guidato i suoi destrieri. Per cui non bisognerebbe vedere in ciò altro che un gioco». Forti di questa benedizione, non resta che iniziare il viaggio, confessando forse il dubbio su "dove incominciare". Insomma, aprire il discorso, come la bocca, per uno sbadiglio.

Breve viaggio in un prato di scrittura

Come per una civetteria mimetica a Zavattini, si potrebbe incominciare dall'ultimo capitoletto del suo libro meno celebrato, eppure tanto più geniale e rivelatore, quell'*Ipocrita 1943*, pubblicato, come si sa, nel 1955.
E cominciare, diligentemente, proprio dall'inizio. «*Questo è un momento buono, uno di quei momenti che capisco tutto, canterei*». Felicità (apparente) dell'attimo rivelatore (del resto c'è voluto un intero libro, appunto l'*Ipocrita* per arrivare a questa apparente leggerezza). Attimo rivelatore, coincidenza di significante e significato, reciproca appartenenza di io e mondo, *erlebnis* (se il termine non pare troppo solenne). Zavattini stempera subito questa stessa possibilità con un padano, ridanciano "canterei"; e stinge, sbava la felicità immediata affrettando lo stile, abbreviando, sovrapponendo la sintassi in un restringendo che quasi rasenta l'anacoluto (momenti che capisco tutto, invece di "momenti in cui").
Ma capire, è poi davvero così essenziale? Altrove, forse nello stesso libro, Zavattini ha già scolpito un'affermazione lapidaria: «*Capire fino in fondo le cose non è morire in un altro modo?*». Perché è l'errare dell'errore (non si tratta d'un calembour, è la forza dell'etimologia) che dà vita alla letteratura. La letteratura è percorso, cammino, traccia, deriva: senza aspettare Deleuze, Zavattini bonariamente, ha inventato, da solo queste consapevolezze nella tranquilla Luzzara.
Capire. Il tema della verità, (dell'ipocrisia), così importanti, al punto da motivare un titolo ambiguo e che tale rimane, per tutto il libro, misterioso. La lucidità estrema coincide con la conclusione (impossibile) di questo libro. Impossibile perché *Ipocrita 1943* è un libro infinito, una macchina perpetua per narrazioni, frammentario,

più che non aforismatico (fin al punto da dover ricorrere allo sfruttatissimo ritrovato del manoscritto perduto: «*un tale, intorno al 1943 scrisse il suo diario. Nelle mie mani sono giunti soltanto i seguenti foglietti*»). Manca dunque l'idea di completezza. Ma la conclusione illusoria, convenzionale del libro c'è: e coincide con la fine della dispersione narrativa, della navigazione improvvisata e inafferrabile. Capire, raggiungere davvero la verità, non è che impoverire il racconto, sfogliarlo, ucciderlo. Sottrarre a se stessi lo spazio della scrittura. «*Ma che qui ma che là ma che Dio, tutto a me devo domandare, io solo posso esaurirmi*». Nell'originale ritmo sincopato, singhiozzato e ilare, rotto, di questo libro, in cui volentieri le parole si disfano sfaldandosi nelle loro liquide componenti foniche, e si specchiano colpevoli, vergognose e vacue, nel miserando laghetto della scrittura, perdendo valore, Zavattini si congeda con un ulteriore accesso di stizza contro Colui che per tutto il libro, onnipresente, lo ha perseguitato con marmoreo sguardo e con cui, sino in fondo, ha tentato di ingaggiare un'impari lotta. Eccolo lì, difatti, subito pronto a sbarrare, come un ostacolo fastidioso, la strada del linguaggio che balbetta nel gioco onomatopeico ("*ma che qui, ma che là*") e che si vorrebbe ben più vago; aereo eccolo lì, invece, concreto con il suo nome, rotondo e quasi un'irritazione che non s'è ancora gonfiata a bestemmia (ma che Diamine!, "*ma che Dio*") in bilico, un attimo prima, sulla soglia dell'insulto; si trova comunque frammezzo alle parole e non dovrebbe esserci. Eccolo lì, infatti, finalmente nominato, il signor Dio, importuno come un vicino di casa troppo esuberante. Finora, nel libro, s'è guadagnato degli accenni più rispettosi e vaghi, impersonali (Egli, Colui, il Suo Occhio, eccetera); è filtrato (scivolato, dovremmo dire) nel tessuto del libro con allusioni meno dirette, di irritato strabismo, da parte dell'autore ossessionato. E quegli accenni indiretti, che sembrano di reverenza, non sono invece che di pura, protratta acrimonia, fastidio che si fa sfida. Adesso invece, a chiusura del libro, Dio è scoperto, nominato, citato. Liquidato, anche, perché l'imperfetto narcisismo dell'autore, cancellando la funzione di quello, si consola con una solida certezza antica, «*tutto a me devo domandare, io solo posso esaudirmi*».

Innanzitutto: non è vero che i titoli di Zavattini sintetizzino ed esauriscano la sostanza del libro; spesso proiettano la loro luce esplicativa sui libri successivi, come se l'autore avesse davvero apposto il titolo alla conclusione del testo, già insoddisfatto e sporto sul prossimo libro "a venire". *Parliamo tanto di me*, per esempio, 1931, sarebbe un titolo molto più vero per questo *Ipocrita*, così realmente e criticamente ossessionato dal problema del narcisismo. Allora, quel titolo non era altro che uno "scherzo" apposto su un testo che evoca piuttosto paesaggi fantastici e surreali (una vera e propria

"Divina Commedia" abbassata). Narcisismo, ovviamente, non come pingue rotondità soddisfatta dell'esistere, anzi, narcisismo come problema dei limiti e delle potenzialità dell'io.
Ipocrita '43, tornando al signor Dio, è la storia della lotta contro una forza, non tanto misteriosa, quanto illocalizzabile, meschina, maligna, che impedisce all'io il conforto della propria risolta libertà, sottrae all'autore la felicità illimitata di chi può creare in tranquillità. Forse in questo senso, nella *Lettera a un'ipocrita* Giacomo Debenedetti scriveva: «*scacchi che il mondo di fuori ti oppone al dispiegarsi del personaggio, insidie che il tuo mondo di dentro tende alla sua coerenza*». Continuiamo con Zavattini: «*Dico, voglio andare là, attraversare il prato (ci sono circa trenta metri tra me e là): l'erba copre il prato, avrei detto fino a poco fa*». Non è più vero che la libertà del creatore consiste nella volontà di "dire", cioè di far esistere con la parola. Già qui s'instaura quella lotta tra il creatore puro, demiurgo senza limiti, e quella nera, maligna presenza, quella bisbetica "divinità", che riporta alla realtà il principio del piacere. Forse non d'altro si tratta, che della dialettica tra un vero che esiste, a sè, e un vero inventato, che non vorrebbe limiti. Attraversare il prato, chiaramente diventa qui un'attività metaforica, metaletteraria: attraversare il prato, (descrivere) in fondo non è altro che compiere il viaggio della narrazione. In tutto questo *Ipocrita*, trattatello più o meno trasparentemente metaletterario, la scrittura è sempre concepita come un gesto di navigazione entro una geometria delimitata e precisa (inutile qui sottolineare quella derisoria esattezza geometrica, che vuole il prato lungo trenta metri, come se la cifra così parodicamente fredda ed esatta dovesse già alludere all'autodenigrazione del letterato, che si paragona ad un geometra). «*L'erba copre il prato, avrei detto fino a poca fa*». Generica, come un'erba, la parola copre un vuoto. Ma qualcosa è mutato; qualcosa s'è rotto, nel quieto-falso mestiere del letterato di professione, nel letterato "che dice".
Il velo di Maja è caduto, in quell'improvviso «*momento buono*» che ha di colpo illuminato la verità del paesaggio. «*Con una parola me la cavo, ma l'erba è tanti fili d'erba, l'ho capito*». La riflessione, l'"illuminazione" di Zavattini combatte proprio questa vigliaccheria, questa complice connivenza del letterato, che approfitta metafisicamente del termine collettivo ("l'erba") per liquidare via una realtà ben più complessa ("i mille, tanti fili d'erba").
Forse, come sempre, nell'inconscio, preme la verità di un'espressione popolare, fare d'ogni "erba un fascio". Scrivere è invece lotta, battaglia con qualcosa che preesiste, che resiste alla funambolica volontà demiurgica dell'autore che fa comparire e scomparire. Anche se con ironia, è qui in gioco una ben più profonda responsabilità della scrittura. Qui la crisi del verosimile, del realismo portato

all'estremo scopre la verità segreta del messaggio meta-letterario. La parola è qualcosa di più di un facile alibi con cui liquidare le cose che "stanno prima". L'autore si autoimpone la realtà di questi "tanti fili d'erba", come se davvero questi fili esistessero. Qual è dunque, alla fin fine, la verità? È una verità referenziale, quel piccolo qualcosa che si finge esista prima della scrittura, o non è invece soltanto il vero della scrittura che si auto-denuncia come scrittura? La "verità" dell'autore, forse, è proprio quella d'esser "vero, nella finzione". Autore che, qui, appunto inizia la cerimonia del suo svelamento.

«*Mi chino e raccolgo un filo d'erba che ha la punta un po' secca, ha il colore delle cavallette. Prima di descrivere gli altri fili d'erba*» (ecco come già l'occhio scivola, ammalato di narrativa, pronto ad inseguire altre storie) «*quello, mettiamo, che è un po' verde e impolverato alla radice, voglio dire tutto del primo*». Dire tutto del primo: ecco subito la trappola immensa che si presenta allo scrittore che si finge ipocritamente realista e si sporge sull'abisso mostruoso della descrizione infinita. Ripetere il mondo, meccanicamente, immagine parodica, sisifea, derisoria, della scrittura.

Eppure, dove trovare l'autorizzazione per fare altrettanto? «*Perché dovrei trascurare il primo a vantaggio del secondo, trascurare qualche cosa, che cosa è trascurabile?*» *Ipocrita 1943* è disseminato, dalla nostalgia per tutte queste tangenti trascurate, per queste storie accennate e subito abbandonate, che si disegnano all'orizzonte di una scrittura necessariamente lineare, selettiva, che butta via chili e chili di materiale narrativo (uso consapevolmente questa metafora, da montatore cinematografico), e non può che inseguire un unico, educato percorso. Ciò non toglie che la carne della scrittura di Zavattini continui a vibrare, a sentire pietà per queste storie negate, abortite, gettate via. E lo sguardo senza fondo dello scrittore, come sedotto da un'ingovernabile forza centrifuga, continuerà a scivolar via, a sottrarsi, libertino, verso il dileguante disegno di queste storie tangenziali, che s'allontanano spesso alla periferia della narrazione, per necessità imperialista. «*Perché dovrei*»: il perché, la spiegazione, non esiste nell'universo dello scrittore. Se davvero la logica avesse un peso nella letteratura, lo scrittore non esisterebbe più: avrebbe cancellato se stesso. «*Capire fino in fondo significa morire*».

«*Sono qui calmo, ho il tempo che voglio davanti a me e se non basterà, perché può darsi che mi colga prima la morte, si saprà che la mia intenzione era finalmente di parlare di tutto quello che vedono gli occhi lasciandolo dietro soltanto dopo averne parlato con pazienza*». Sono qui, calmo (un sospetto di becketismo, *Malone muore*): il problema, che continuamente Zavattini "lavora" nei suoi libri è proprio quello del gioco tra io e morte, tra potenzialità narcisisti-

ca e limite reale. L'"intenzione" non interessa all'autore altro che paradossalmente, programmaticamente. Importa che qualcuno abbia tentato di parlare di tutto (nel senso verticale, esautivo, non genericamente esteso, orizzontale).
Importa, per dimostrare, per stabilire un limite: perché lo stesso incombere della morte che sopraggiunge, sta lì a dimostrare l'inanità d'un'impresa titanica e sciocca. A noi, importa questo primato assoluto dell'occhio che vede, dell'occhio onnivoro e cannibale che rumina il mondo, "lasciandolo dietro", come il dente inutile e rimasticato dell'aneddoto zen. La narrativa e il cinema di Zavattini traboccano di questi occhi voraci che pedinano e deglutiscono, diligenti come scolari alla mensa; a partire da quel primo occhio erotico che apre *Ipocrita '43* e che «*tira dentro le donne come la lingua del formichiere*».
«*Parlare di tutto quello che vedono gli occhi lasciandolo dietro soltanto dopo averne parlato con pazienza. Sissignori, con amore*». È autentico quest'amore per la cosa "lasciata dietro"? «*Sissignori, amore. Non può forse cambiare uno?*» Cambiare, contraddire l'immagine di sè che probabilmente l'ipocrita crede di aver offerto finora; ma non è questo il problema su cui soffermarsi: «*Voglio attraversare il prato, dunque, per andare là. A fare che cosa? Questo vi preme sapere, non quello che c'è nei trenta metri dai miei piedi a là*». La concezione letteraria di Zavattini della scrittura fine a se stessa, continua a scontrarsi con l'opposta visione del mondo dell'ipotetico "Altro", onnipresente ed esoso, che impone, desidera, contrasta. L'Altro che vuole sapere il motivo di questa "passeggiata" senza meta effettiva. L'Altro che compone dialogicamente il tessuto polifonico di questa scrittura, sempre attraversata e trafitta da contrasti, domande, imposizioni e obiezioni interne. (È forse il caso di citare Bachtin e la scrittura polifonica di Sollers e compagni telquelisti?).
Come lasciando scappar via, per distrazione, un micro-dettaglio, insignificante ecco che l'autore, con falsa, ricercata indolenza lascia depositarsi nell'orecchio del lettore due inquietanti, o per lo meno, invitanti acciaccature; un "anche" che sembra anodino e un "forse" che appare più attraente, gonfio di futuro narrativo: «*c'è anche un paio di gambe di uomo che vengono fuori dal muretto, forse dormirà*». L'autore che ha appena rimproverato la curiosità oppressiva dell'altro, che vuole sapere "al di là" della descrizione, è poi il primo, subdolamente, a proporre scivolamenti narrativi, possibilità diegetiche, esche romanzesche. Il procedimento, "ottico", è chiaramente desunto dalla tecnica cinematografica, che alterna a campi lunghi, descrittivi, improvvisi dettagli significanti, imprevedibili zoomate che lambiscono, e sottolineano e assecondano un preciso discorso narrativo. Difatti, la scrittura stessa tradisce la tecnica

cinematografica: «*Quando gli occhi arriveranno a lui sarà una grande gioia*» subito sottraendo spazio all'illusione romanzesca, «*descriverò i calzoni e le scarpe che hanno la suola sporca di calcina*» (anche se il buon proposito di attenersi alla sola descrizione, si rivela subito un morbido palliativo, perché in realtà tutti questi sottodettagli sono già diegeticamente significativi). «*Un po' di calcina c'è anche sulla stoffa, poi ci sono barattoli, foglie, fili di ferro*». E subito, un'obiettiva autocritica: «*stavo cavandomela con un elemento*» seguito da un inevitabile ritorno al tema, «*giorni e giorni ci vorranno. Cominciamo dal filo d'erba dalla punta un po' secca*». Con qualche anno d'anticipo, molto *humour* autocritico e bonomia padana, Zavattini fa del Robbe-Grillet involontario. Perché la questione è proprio quella di privilegiare (fenomenologicamente, se non fosse un poco spropositato il contesto) «les choses qui sont là" e basta, vuote dei riferimenti, degli aggettivi troppo umani, geometria permettendo. «*Io voglio invece parlare di tutti i fili d'erba, a uno a uno, che sono qui davanti a me, questi fili che non fanno altro che essere fili d'erba*». Togliere alle cose il loro statuto di simbolo; strappando alla silenziosa presenza che sta dietro alla scrittura, (ecco «mi consentireste» il misterioso plurale) il diritto di citare un oggetto senza subito farne uno strumento diegetico: «*Io so che mi consentireste di parlare di questo filo d'erba se un ragazzo sdraiato vicino a una ragazza si fosse scosso perché il filo di erba gli ha vellicato l'orecchio, allora mi avreste detto di sì, puoi nominare quel filo d'erba*». (Esattamente il discorso che, in clima *Nouveau Roman* farà anche Roland Barthes, nei suoi saggi critici, credo a proposito di Cechov: se in una stanza sta appeso un fucile, prima della fine pièce non potrà non sparare).
Non resta che polemizzare: «*Voi siete rimasti quelli che dicono come una volta dicevo io: "attraverso il prato" e basta. Ma da qui al ciglione vi vuole almeno un anno o due o tre per descrivere le cose che ci sono, ne dubitate ancora*». La scrittura provoca appunto, nel ritmo furente e convenzionale della vita, una dilatazione temporale che apre caverne dietro le cose, mostrandoci paesaggi inattesi. Sempre senza enfatizzare i paralleli, e con molta ironia, potremmo osservare che è la stessa tecnica formalista russa (e sklovskiana) dell'*ostranenie*, quel meccanismo che fa sì che l'arte ingrandisca, isoli, dilati un dettaglio, straniandolo dalla realtà e rendendogli inusuale attenzione[1].
E difatti: «*Solo per quella palla di gomma ci vorrebbe un giorno intiero, con tutte quelle gradazioni di grigio, le striature, le screpolature e, se ho la vista buona, tutte le diramazioni di ogni minima screpolatura*» (diramazioni, un termine che dovremo tenere presente) «*ed a sinistra una chiazza bianca come la luna in mezzo a un cielo grigio*». Certo, metafore facili e *vieux-jeux*; ma la metafora diven-

ta subito abitata, l'analogia è presto vissuta, alla maniera di Marinetti, permette un salto logico e metonimico, che conviene anche al nostro discorso. Non s'è ancora detto quanto importante sia, tematicamente, in Zavattini, il motivo dell'acqua, che filtra quasi ossessivamente in queste pagine: non stupisce quindi che, dal quadretto lunare, si salti, si travalichi, alla più congeniale immagine del mare. «*Nel mare c'è una frastagliatura un po' sudicia che potrebbe essere la spiaggia*», ipoteticità già subito narrativa. «*Sì, sì*» (s'avvicina, asseverando l'«occhio» della scrittura) «*sì. Una goccia d'acqua*» (ecco, ancora acqua) «*ha lasciato un segno lungo*» (il segno, la traccia, l'indizio) «*una specie di allumacatura dalla spiaggia sino alla luna. Potrebbe essere il molo? Da qualsiasi parte mi metto*» (contrasto tra le possibilità infinite del direttore di fotografia e i limiti del demiurgo mancato) «*non riesco a farlo essere il molo*». (Ancora la lotta tra principio di piacere narrativo e principio di realtà filosofica). «*Bisogna che sia un'altra cosa. Mi accorgo che la linea del molo è punteggiata, potrei volere*» (dizione perfetta, per quanto riguarda il dilemma) «*che siano navi, navi allineate*»; (vittoria della logica che limita il principio del piacere narrativo) «*ma come fa una nave a salire verso l'orizzonte sino a toccare il cielo*» (problema che altre volte non ha turbato Zavattini, catturato dalla sua poetica del volo).

«*Allora è necessario che cerchi di vedere con una prospettiva diversa. Spostare un po' più a destra, l'allumacatura è un ponte, un vero e proprio ponte di parecchi chilometri che passa davanti alla luna e chissà dove va a finire*» (piccolo invito allo scivolamento ramificato della fantasia). «*Dovrei*» (ecco, di nuovo, il principio di realtà) «*dovrei descrivere il ponte, però torniamo al filo d'erba, non mi distrarrò più*». Piccola cadenza virtuosistica, per dare un rapido saggio di arte divagatoria, inseguendo le ramificazioni infinite (ed impacciate) del liquido narrativo, con perfino prospettive di viaggi ariosteschi. Meglio "tornare" al filo d'erba e allo stile *nouveau roman*: «*Un paio di centimetri prima del filo d'erba c'è un sassolino. Alzo il tacco e la punta del mio piede lo schiaccia e il sassolino scompare nella terra*». Scompare nella terra, cioè dalla superficie della scrittura: solo la parola dà vita. «*Se qualcuno cercasse un sassolino per buttarlo contro quel coleottero che striscia su una pietra non potrebbe servirsi di questo sassolino perché non lo vede e allora il suo sguardo deve cercarne un altro e nel cercarlo percorre almeno tre o quattro metri quadrati intorno ai miei piedi sinché vede uno che però non si può lanciare essendo sottile come una foglia e forse non arriverebbe sino alla pietra che è lontana dieci metri e se ci arriva il coleottero non se ne accorge neppure, non sente un bel rumore secco per cui apra le alette e scoprendo il dorso nero voli via*». Bella carrellata cinematografica nell'impossibile, che la-

scia però una "bava", un'allumacatura narrativa. Del resto, come in una pittura manierista, l'occhio dello spettatore che scivola sulla traiettoria narrativa ha già, come casualmente, incrociato il "posto" dello scrittore, sinora latitante: intorno a quei "*miei piedi*" si profila imprevisto uno specchio convesso e rivelatore, che illumina a piena persona il possessore di quelle estremità estremamente diegetiche. Ma c'è una sorpresa, ovviamente: non di una persona si tratta, ma di una più impersonale, mallarmeiana presenza: «*Il suo sguardo cercando il sassolino passa anche su questo foglio di carta a una spanna dal mio cappello buttato sull'erba un paio di metri da me*». Non è un idillico quadretto impressionista: quel foglio su cui va scrivendosi il viaggio della scrittura è un paradossale spazio che contiene il proprio contenente (inutile scomodare Borges e la sua carta geografica che conteneva anche se stessa). La scrittura, insomma, si specchia e incontra se stessa, anche se non è ancora stata scritta integralmente, anche se il cammino della scrittura non è ancora compiuto: ma quello che si vuol sottolineare, infine, oltre a rivendicare il "posto" dell'autore (come nella celebre descrizione foucaultiana delle Meniñas di Velasquez) è anche il fatto che la scrittura è un'operazione materiale, non incorporea, virtuale. Il foglio è proprio lì, nel prato, insieme all'occhio che ricama cinematograficamente questa non-storia: non resta che attendere l'inevitabile de-materializzazione, quando la pagina, di lì a qualche riga, letteralmente si scioglierà. «*Quando arriverò al foglio di carta sarà necessaria una settimana per dire tutto del foglio di carta*» (ah! Mallarmé, Blanchot, la pagina bianca!) «*i miei occhi vogliono muoversi più lenti di quelli dei buoi*» (ah, Courbert! ah Millet!). Ed ecco la versione più campagnola possibile di questa spia meta-narrativa: «*Il foglio si sta macchiando di tanti punti scuri*» (certo si tratta d'una scrittura animale, animata, come in Grandville) «*moscerini come quando l'asfalto si picchietta ad un tratto per la pioggia e corriamo con lo sguardo*» (altro verbo da annotare) «*tutto l'asfalto per trovarne un metro ancora libero che vorrebbe dire forse*» (elogio dell'eventualità) «*c'è ancora la possibilità del sereno e purtroppo no, l'acqua più veloce dello sguardo ha dato alla strada un colore uniforme. I moscerini scompaiono perché una leggera aria muove il foglio, sta per arrivare il vento*».

Forse la metafora della scrittura ha davvero ritrovato la propria innocenza, non si trattava altro che di moscerini; ma quel vento che spira sembra annunciare anche la fine della scrittura e ricorda un vecchio progetto di Fellini e Flaiano, che volevano "raccontare" cinematograficamente la biografia dello scirocco, dalla sua nascita sino al planare su Roma. Qui «*il vento sembra che abbia preso la rincorsa dai tetti, appena a terra solleva la polvere che si gonfia come una sottana e trascina con sé il foglio sino alla rete che cinge il*

terreno delle monache» (un accenno di malizia boccaccesca?) «*continua la sua corsa attraverso i buchi della rete, e il foglio ricade indietro, morto, mentre il vento è già arrivato al ciglione che strapiomba sull'Aniene dove si perde, come un fiato*». Il fiato della parola si spegne, il libro è "morto". L'autore non ci può offrire che la spoglia della scrittura, quel foglio che si rovescia, un attimo ancora alita e sprofonda nel nulla, nel buio della non-finzione.
A questo punto alcuni elementi li abbiamo enucleati: l'attimo vissuto, la verità e l'ipocrisia, il narcisismo e il trasformismo dell'io, la sopravvivenza degli dei, il dettaglio e lo straniamento, lo scivolamento e la nostalgia delle tangenti narrative, l'occhio, la voracità e la recita della morte. Tutti temi che difficilmente riusciremmo a coagulare in un discorso di connessione. Meglio continuare con gli appunti, scegliendo un poco a caso, senza gerarchie di discorso.

«In certi momenti sembra di respirare con gli occhi»

Le biografie sono impossibili. Nessuno potrà mai sapere che cosa capita nei miei occhi quando li premo fortemente: bacilli, tappeti, vie lattee, i soli di Van Gogh e un colore, in un angolo, vicino a una biscia trasparente, che non ho mai vito in nessuno quadro.

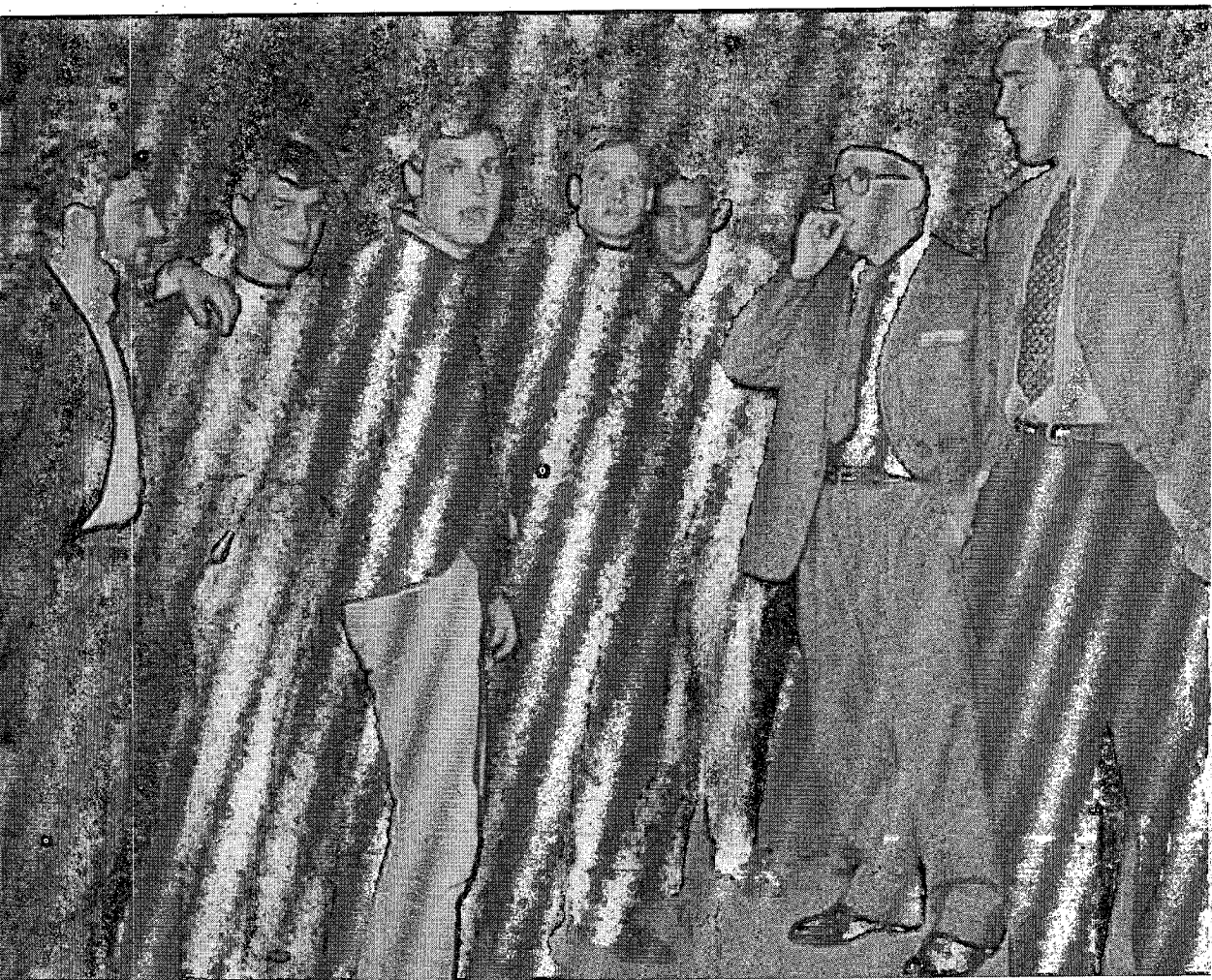
Al Macero, Lettera a Alberto Savinio.

Ma invece cominciamo dall'acqua. Perché come abbiamo detto le pagine dell'*Ipocrita* sono letteralmente bagnate, inondate d'acqua, veri e propri acquitrini di scrittura. Dire che sono ossessionate dal tema dell'acqua, non è giusto, perché stilisticamente Zavattini non ha quasi mai del paludoso, dell'umidiccio. Ma se è vero che la natura dell'acqua è proprio quella di scorrere, di scivolare, è vero anche che quasi tutte le pagine dell'*Ipocrita* sono solcate da una liquida immagine acquatica. Immagine metaforica della scrittura, non si può non pensarlo. L'*Ipocrita* s'è detto, può anche esser considerato come un inconsapevole trattatello meta-letterario e in questo contesto l'immagine acquatica sta proprio a metaforizzare la funzione nomade, dispersiva, fluida della scrittura, che insegue l'alterità e sfugge perfino a se stessa. Elemento instabile, l'acqua non sopporta l'isolamento, non "consiste", scivola via, come l'instabile pensiero dell'autore che "disperde" immaginario. E già nel *Parliamo tanto di me*, per sottolineare l'aspetto fluido, instabile del pensare, Zavattini adopera una metafora liquida, «*lasciamo fluire i pensieri*». Ecco, così, ad apertura d'*Ipocrita*, immediata, un'immagine fluviale. «*Che cosa mi frutterà tutto questo pensare?*» La macchina

Zavattini
fotografato
da Rolf Ericson

mobile, aperta dello scrivere-pensare: «*Immergo la mano nel fiume quando al tramonto è un'anguilla d'oro, ma porto su nel cavo soltanto un po' d'acqua incolore*». Il salto analogico dal pensare al fluire del fiume, non è arbitrario, è immediatamente metaforico, c'è persino l'odore equivoco e forte del simbolo. La scrittura è qui un elemento solido e mobile, inafferrabile, come l'anguilla. È un fantasma, anche: un'illusione. Colore, oro che non esiste. L'acqua della scrittura: un elemento chimicamente composito: ricondotta ai suoi elementi combinatori non è più nulla, non è che immagine virtuale. In una delle sue prime poesie poi rinnegate Palazzeschi, ha usato un'immagine molto simile, ma che s'è subito ammantata di ori wildiani. Legato ancora al gusto francese, tra Maeterlinck e Jammes, lo scandaglio nel mare di Palazzeschi ha fatto intravedere abissi lucenti e orpelli fin de siècle. Zavattini invece non pesca altro che la verità dell'illusorio, quel frammento d'acqua incolore, che nell'attimo della scrittura può riverberare mille luci illusive, ma è anche consapevole d'essere nulla, vuoto, finzione. Il rapporto con l'io, e col suo colorato narcisismo, non può che essere immediato (pro-

viamo ad inseguire subito i «rivoli», le scie di questa liquida immagine): «*Resterò quello che sono, non diventerà migliore il mio occhio che tira dentro le donne come la lingua del formichiere, poi la sua palpebra va su e giù con dolcezza, lo si direbbe ormai soddisfatto, invece si spalanca di colpo, ha bisogno di un'altra coscia*». Prendiamo respiro dal punto; forse sarebbe stato meglio arrestarci alle soglie dell'immagine fluviale, senza inseguire i suoi immediati affluenti. Ma non sarà inutile collegare subito quest'immagine dell'acqua incolore, con quella dell'io, che si condensa in un occhio, altra rilevante immagine dell'*Ipocrita*; occhio vorace ed onnivoro, che sembra un attimo placarsi, dopo la sua rapida avventura gastronomico-erotica che quasi sembra esitare dopo quel boccheggiare di palpebra coccodrillesca ed invece subito riprende la sua attività «masticativa» del mondo.
Forse questo deglutire dell'occhio suggerisce e sottolinea un altro ritmo metaforico di scrittura, quella prensilità illusoria della letteratura, che crede di afferrare le cose nella descrizione e invece nella sua illusione mimetica si riempie nevroticamente di parole. Occhio-stomaco, occhio-intestino, occhio-ano, inutile disturbare Bataille. Occhio che finirà per scoppiare: più avanti, sempre nell'*Ipocrita* si legge: «*non riuscite ad impedirmi di saltare, se mi piace, di respirare l'aria, tanta, ah, mi si gonfia il petto e al tramonto di fissare il sole al punto che gli occhi possono creparmi nel prendere dentro tutto il sole sanguigno e altra roba, tutta bella, se foste pazienti ve la descriverei*», L'eros, in Zavattini, oscilla tra essere operazione puramente contemplativa ed essere invece, imprevedibilmente, attività digestiva, inclusiva, manducatoria. Anche se spesso l'occhio si fa subito stomaco e abbrevia così la distanza tra i due distinti momenti erotici. Come in un racconto di Gogol', in un altro capitoletto, l'inafferrabile protagonista insegue un seno, sineddoche di donna («*saluto conoscenti che mi salutano senza sapere che seguo un seno*») ma si tratta dello stesso "personaggio" che poc'anzi ha "giocato" al cieco (l'*Ipocrita* è un trattatello sui vari possibili esercizi d'identità): «*Appena dentro l'autobus ho finto d'esser senz'occhio. Non vedere più una donna, meglio la morte Mi piacciono ma le consumo una dopo l'altra come fossero uguali* (...)». Diventare cieco, tema emblematicamente borgesiano, spettro che attraversa insistentemente la letteratura di Za. L'occhio, questo sì, vera sineddoche dell'uomo, è davvero tutto. Così, in quel concentrato di temi che è il primo capitoletto dell'*Ipocrita*, s'affaccia subito (dopo l'immagine d'acqua e quella dell'occhio-formichiere) il tema della cecità. «*Diventato cieco sarei santo? Troppo gravoso il cambio, un braccio lo darei e gli occhi no. Se improvvisamente di notte mi viene la paura di essere diventato cieco, accendo precipitosamente la luce*». Se davvero l'occhio è tutto,

Zavattini con alcuni giovani cineasti, fra i quali, Grifi, Murgia, Pinelli (1964-65)

(l'espressione «*in certi momenti sembra di respirare con gli occhi*» l'abbiamo rubata a *Un soggetto cinematografico* dove si legge anche: «*in questo momento mi sembra che tutta la vita sia negli occhi*») la paura della cecità è pertanto paura di scomparire. «*Ho guardato il polpaccio della mia vicina, usciva dalla spaccatura della veste, il polpaccio fa la curva nel punto così giusto che fosse un centimetro meno non mi darebbe questo vasto calore, ma che quel punto sia tale per cui tutti dicono all'unisono con me belle gambe, chi l'ha stabilito? La mia mano tocca sul mancorrente quella della vicina, ci sta, ci sta: quel tempo che va da adesso a quando dopo l'ah di piacere mi ritirerò da lei come l'ultimo raggio di sole, è tutto per i miei occhi: non li chiuderò neanche di notte per il timore che scompaia anche lei se mi sgancio dalle cose, non li chiuderò neanche per una preghiera o qualche cosa del genere*».

Dileguarsi, disseminare

(...)
na luna alzéra ca pareva cl'andés.
Cun dli ridüdu cürti da pütlet
a vardava slungaras tra i giaron
la me pisada gnüda sö dal cör.

una luna leggera che pareva andasse.
Con delle risatine corte da ragazzo
guardavo allungarsi tra i sassi
la mia pisciata venuta su dal cuore.

Stricarm'in d'na parola, La Felicità

Lo si sa dai film di De Sica, da *Miracolo a Milano* al *Giudizio universale*, come il tema del volo sia essenziale e insistente nella poetica di Zavattini. Volo come fuga, volo come leggerezza, come rifiuto della terrestre realtà. Ma per volare c'è bisogno del supporto dell'aria, c'è bisogno di nitidezza e trasparenza. L'aria è anche utopia. Nel paradiso di *Parliamo tanto di me* «*si respirava a pieni polmoni*» anche perché «*tutte le cose parevano fatte d'aria*». L'aria è sostanza fluida ma immobile, cristallina: «*specchiandomi in una fontana mi accorsi d'esser diventato bello*»: non s'è ancora manifestato l'effetto turbativo, acquatico ch'è connesso al mito di narciso.
Nel dantesco viaggio degradato di *Parliamo tanto di me* (degradato o meglio, avanguardisticamente, abbassato) è inevitabile che il paradisiaco paesaggio sia fatto d'aria, che si disponga immobile e *figé* come un quadretto *naïf* alle spalle dei molti protagonisti fiabeschi che si delineano via via nel reticolato di racconti, liberi di stagliarsi come eccentriche immagini straniate e ritagliate su ubbidienti fondali *épinal*. Perché possa scatenarsi, l'umorismo dell'imprevedibile, dell'inatteso zavattiniano necessita che in questa prima fase lo sfondo sia nitido e non disturbi lo scivolamento preordinato di questo viaggio nell'al di là. Così è logico che al "rientro" del protagonista nella sua normalità quotidiana «*l'aria era ferma, il silenzio immenso... volavamo sopra fiumi ghiacciati e campi deserti*». L'acqua perfino s'è solidificata, trasformata in immagine ferma, solida, specchiata. Non devono esistere deviazioni, dispersioni, possibilità tangenziali di «scivolamento» narrativo. Allo stesso modo per cui, in maniera classica (pensiamo a Hoffmann, a Jean Paul Richter, a Poe) l'onirismo serve a mitigare certi effetti perturbanti, Zavattini preferisce annullare l'effetto di *unheimlich*, concludendo razionalmente il viaggio, sottolineandone l'oniricità e riportando la fantasia nel suo alveo legittimo, nel suo "letto" narrativo: «*dopc un poco ero nel mio letto*». (Passato l'onirico, gabbato il fantastico).

Anouk Aimée
in
Il giudizio universale

Più avanti, invece, in altri libri, l'aria si farà più pesante, l'"auretta" via via si farà più mossa, increspando le acque dei fiumi, che rotta la loro ghiacciata solidità, incominceranno a sciogliersi e a disseminare le pagine di incontrollabili "rivoli" narrativi.
Torniamo all'*Ipocrita*: «*L'aria improvvisamente mi fa trasalire, appena sfiora la mia faccia si ode lo stormire delle foglie, l'aria è venuta dal niente e già muove tutto, solo il tempo di un respiro, ma io ho trasalito (...)*». L'aria è venuta dal nulla, non è altro che vuoto; ma già ha innescato la macchina del racconto, scivolando: sconvolge, se non altro, la lastra monocroma dell'acqua ghiacciata. L'acqua torna acqua. Perché non v'è dubbio che in Zavattini l'essenza dell'acqua sia proprio quella d'essere mobile, inafferabile; lo ribatte anni dopo, immagine in negativo, un'osservazione di *Straparole*: «*La stessa acqua del Tevere, verde e pallida, non sembra acqua ma è ferma e compatta*».
L'utopia dell'aria come trasparenza ha insegnato, tra l'altro, che il miracolo di quest'elemento consiste proprio nello scomparire senza lasciare traccia; lo sottolinea anche e ancora i *Poveri sono matti* parlando di sostanze angeliche, di cherubini: «*Alle soglie del cielo, divisi in due fiumane, i buoni salgono ancora e diventano aria, i*

Alberto Sordi
in
Il giudizio universale

malvagi riprendono forma umana e precipitano in una nera valle». Quasi una cosmogonia gnostica. A noi interessa invece lo scontro tra due elementi, l'aria che si cancella svanendo e l'acqua che si decompone, moltiplicandosi, suddividendosi, lasciando ovunque traccia di sé. Una battaglia che si combatte, per esempio, nell'interiorità dello stesso io, dentro il teatro dell'insonnia. In *Parliamo tanto di me*: «*Una notte mi venne uno straordinario pensiero. Rannicchiato sotto le coltri pensavo: Voglio aspettare il sonno, coglierlo nel momento in cui cala su di me come la nebbia sui paesi della mia pianura; vorrei cogliere quell'attimo, quel milionesimo di attimo che segna il trapasso istantaneo, definitivo, dalla veglia al sonno. Dopo un quarto d'ora d'attesa un dolce torpore si diffuse nelle mie membra: cominciò dalle estremità inferiori e come un lento fiume tiepido salì, salì fino alla testa. È qui, mormorai trepidante. Vana attesa: come sospinto da una misteriosa auretta il fiume tornò nel suo alveo*». Nell'*Ipocrita*, un duello inequivocabile. In altri libri precedenti resiste ancora l'illusione tipicamente barocca (Gérard Genette l'ha studiato in *Figures*, analizzando tra gli altri il bestiario di Saint-Amant) che acqua e aria, cielo e mare siano due universi interscambiabili, specularmente reversibili. In *Parliamo tanto*

di me c'è addirittura un'episodio di vita anfibia, con la sirena che trascina il protagonista giù nell'aria dell'acqua («*l'acqua era più tersa dell'aria*») a vivere una perfetta esistenza rovesciata, simmetrica: «*passò una notte celeste: sfilavano lenti cortei di meduse luminose*» chiara immagine stellare «*pesci simili a fiori coronavano la nostra dimora. All'alba vidi le conchiglie chiudersi, i polipi confondersi nelle rocce, le meduse afflosciarsi nel fondo*». Ma quest'utopia resiste sino alle spiagge ben più tormentate dell'*Ipocrita*, dove troviamo un aereo che «*appare e scompare tra le nuvole come un delfino dietro la nave*», «*fiumi di uccelli che emigrano*» e «*uccelli che bevono ruscelli d'aria*».
In realtà l'antinomia tra aria e acqua, in Zavattini, è ben più profonda, «metafisica», di quanto quest'immagine irenica vorrebbe far credere. L'aria, per esempio, potrebbe essere il demone emblematico che presiede alla poetica del dileguare, così decisiva in Palazzeschi: pensiamo a Perelà uomo di fumo, al doge che svanisce con le sue valigie, a tanti personaggi che si cancellano nel nulla. Inconsistenza di fumo che è continuamente confermata dalla caratterizzante ideologia della «leggerezza» di Palazzeschi. Il movimento di Zavattini, invece, in certo qual modo, procede proprio all'opposto: la tanto caldeggiata leggerezza (pensiamo all'estetica del volo) è poi sempre più intensamente contraddetta ed ostacolata da una pesantezza d'acqua. A differenza dell'aria-fumo palazzeschiana, l'«acqua» di Zavattini fugge, dilegua, divaga, ma non scompare mai: si frastaglia, si divide, si ramifica in mille rivoli, sfugge l'integrale cancellazione, torna alla fin fine in scena. E la scrittura non è altro che il nervoso inseguire questi rivoli imprevedibili. *Straparole*: una seduta dal dentista (situazione eminentemente letteraria, vedi *Anestesia generale* di Grass). Il dolore non provoca soltanto un'*immagine* da futurismo storico, con prestiti raggisti russi («*il trapano penetrato nella polpa deflagrava in luci lunghe aguzze che uscivano dal bulbo oculare*») ma giustifica anche un esacerbato zigzagare di tema in tema (Algeria, la tortura, il portiere testé salutato, la manicure, un'inchiesta statistica sul commissario Maigret): «*Strano mestiere il mio, un passerotto vola da una grondaia verso chissà dove, ce ne vorrà del tempo per distogliere gli occhi dalla scia*». Ecco, la poetica «acquatica» di Zavattini è proprio questa: inseguire, dovunque, le scie. Le scie, il dramma della vita; anche se lo scrittore sa bene che il dramma definitivo è un'altro. Lo scrive un misterioro M.S. nella «lettera dal sud» che chiude *Io sono il diavolo*: «*Sarà come se non fossi nato; vidi una lumaca lasciare su una pietra al suo passaggio un segno d'argento e io non lascerò niente, è giusto*».

Parole d'acqua

(...) da secoli (gli scrittori) hanno avuto dal mondo un crisma, un cliché, una scusa di poter non far altro che scrivere. In altre parole tutti gli scrittori si mettono a tavolino e dicono: oh, come sono bravo! oh, come sono scrittore! E la vita passa loro dinanzi agli occhi come un sughero sull'acqua.

da *Al Bivio*, Roma, 1945

Credo sia superfluo e dannoso, oltre che sciocco, voler imporre una valenza psicanalitico-junghiana a questo ricorrente bisogno di ritorno alla madre-acquatica. Sarebbe più proficuo, semmai, domandarsi che valore possa avere ancora un elenco così minuzioso di immagini acquatiche, alla vecchia maniera della critica tematica o di un Bachelard. Eppure si cede presto alla tentazione, di definire un poco meglio il rapporto tra acqua e eros che in realtà si stabilisce abbastanza nitido nella narrativa di Zavattini (e senza troppe differenziazioni di periodo). Sarebbe utile a questo proposito rivedersi le illuminanti pagine che Jean-Pierre Richard ha dedicato, in *La Creazione della Forma*, a Flaubert e al suo rapporto con l'acqua (le lettere dall'Egitto, le visite alle terme e la passività flaubertiana). Questo ovviamente non tanto per scoprire un'ambivalenza sessuale in Zavattini, quanto per rendersi meglio conto che anche in lui l'acqua è l'elemento principe per raccontare la provvidenziale rottura dell'io come monade («*gli altri sono rotondi, non è colpa mia, per cui giunti a contatto con la loro pelle si schizza via*») nella dualità metafisica del coito. In *Parliamo tanto di me*: «*Il vento sbatteva le persiane, era forse la fine del mondo. Stava così fermo, chiuso in un bozzolo, senza paura. Anche da giovane, al momento del primo bacio, aveva pensato di immergersi con lei nel grande fiume, giù nel filo della corrente. Che freddo, che piacere, diventati acqua lambire le sponde della loro terra*». In *Un soggetto cinematografico*: «*Giacomo: Quando ci siamo conosciuti... che cosa dicesti? Moglie di Giacomo: Entrerei nei tuo occhi. Giacomo: Mi pareva una bella carpa che voleva entrare dentro me attraverso gli occhi, come fossi un laghetto*». *In Diario di cinema e di vita*, la voce del narratore insegue la scia di un camion, anzi, di un desiderio: «(...) *poi me la presi con il bitter Campari, i cartelloni del quale lungo il tragitto appaiono spesso come un sopruso: vogliono che io beva. A Milano hanno calcolato che da qui passerò, che il rosso sul cartellone precisa la mia sete e riesce a dislocare per un momento tutti i calori del sesso nella bocca e che mi fermerò nel primo bar perché nel disegno c'è il rosso annebbiato dal gelo, con le gocce che trasudano*

e la mia epiglottide, per i riflessi di Pavlov, già si muove come un lumacone. Sembra che il proprietario della ditta dell'aperitivo ambrosiano sia una signora anziana di poche parole che non ha mai visto i suoi camionisti, uno dei quali abbiamo incrociato a Torrenieri con le bottigliette della mistura amara che trillavano nelle cassette a una svolta. Biter diceva mio padre, con una t. Il liquido è una cosa che una volta facevo l'amore con una in un fosso e a poco a poco l'acqua ci giunse alle labbra; eravamo disposti a morire, a lasciare coincidere il momento supremo con l'acqua che ci copriva, ci affogava, ma finì a tempo per farci uscire in fretta come le anatre e lei ridente ruotava intorno a se stessa seminando gocce d'acqua nere sulla polvere bianca». Ecco come lunga, dalla memoria del «biter», si sviluppa sinuosa la traccia erotica dell'acquatico coito. Inutile, a questo proposito, insistere con altri esempi. Solo uno ancora, dall'*Ipocrita*: la serva del desiderio, sarà mutata in «*ruscello, per i miei labbroni di scimmione*». Raramente, quando non è umidificata dal sesso, l'immagine acquatica ha in Zavattini una valenza rasserenante, di felicità. In questo caso si tratta per lo più delll'immagine idillica del fiume di paese, o di un sogno d'esotismo. Da *Io sono il Diavolo*: «*Il corpo del tuo giovane amico vivrebbe lunghi anni, specie in questa terra, qui gli alberi sono pieni di umori che colano lungo la corteccia, l'acqua pura, sicuri il lavoro e il riposo davanti al mare solcato dalla nave della posta ogni dieci giorni*». Oppure un'immagine di libertà, che suona abbastanza insolita, dopo un'avventurosa notte di mal di denti, «*il fresco delle coltri lo inebria: è un fiore portato da un ruscello*». Per il resto l'immagine acquatica, biologica, anche se s'accompagna ad altre immagini di fervore creativo, ha sempre qualche legame sotterraneo con tortuose regioni pre-conscie.

«*Il medico stava lavandosi le mani, si voltò verso il giovane: "Sbrigatevi", disse quasi ostilmente. Metto la testa sui cuscini, comprimo gli occhi e provo un po' di sollievo. Per un attimo, poiché sono subito invaso dai colori [...] Prima è un fiume verde, limaccioso che viene su dallo stomaco, si spande come l'olio e dilegua nel buio, un buio così nero che si teme di non poter mai più vedere niente. Ma un chiarore lontano avanza nell'acqua e sfolgora davanti alla pupilla [...]*». Non stupisce che il liquido nero s'associ ad immagini di malattia, d'idropisia. Ancora *Io sono il diavolo*, che è disseminato da simili figure: «*Era un uomo sui sessanta, il volto magro per lunga malattia e la pancia gonfia d'acqua, gliela vuotavano spesso ficcandogli dentro una canna: uscivano litri di acqua gialla che schiumava in un secchio*». La paura è quella del «rompersi» d'una forma, cioè in fondo dell'incrinarsi dell'identità: «*Anche lui si ammalò di fegato, la cui membrana era diventata lucida e tirata, un sospiro forte l'avrebbe rotta in rigagnoli verdi*».

L'acqua come forma dell'avversione: «*Fu il modo di sbucciare una mela che generò in lui una forte avversione per Carlo che muoveva le dita intorno al frutto come serpentelli: acqua gli colava dagli occhi fissi sulla polpa*». La stessa avversione che provoca anche la minaccia della saliva: «*Io ho per la saliva degli altri un grande terrore, fatemi correre nudo ma non mettetemi a contatto con la saliva del mio prossimo*».
Una paura forse atavica, se s'aggancia così bene ad un'insistere delle memorie (pur senza trasformarsi in biografema): «*Le cose molto temute avvengono, sin da ragazzo la sua paura era di cadere in un acquitrino ed esserne inghiottito, talvolta interveniva quest'immagine sulla sua giornata, vedeva la testa prima che sparisse nel pantano verde*». Forse, c'è anche un'altra ragione biografica, che illumina questa funzione vampirica del fiume che ingoia felicità e la disperde; è il Po dell'infanzia, che ingollava cani e animali senza nemmeno deglutirli: «*Edmondo mette nel sacco e butta nel Po cani gatti e topi: il Po scorre vicino, d'inverno è plumbeo, solo le rive hanno una nebbia bianca e poco alta, viene voglia di rotolarsi In quella nebbia leggera. Moschino è a Borgoforte adesso, dissi io con indifferenza. A Borgoforte c'è il ponte di barche, dove si fermano i relitti che la corrente porta dal nord*». Nella logica dell'acqua come rivolo, come dileguarsi, come racconto, l'arresto di Borgoforte rappresenta la morte, cioè la fine della narratività: ma il fiume, l'acqua, non può mai evaporare, lascia comunque la sua traccia, moltiplica le scie. Quello che deve sottolinearsi, quindi, a proposito del fiume, è l'immagine della sua inesausta voracità, che porta con sé, nella plumbea lutulenta corrente, «cani, gatti, topi». Nelle «chiacchiere» di quattro sconosciuti in treno, che viaggiano in una nera notte «*che accresce la loro confidenza*», le confessioni autobiografiche riguardano appunto inconfessabili meccanismi di voracità, anche voracità di donne-ruscello. Il primo racconta: «*Una notte bevvi due bottiglie di latte, il latte mi colava giù per il collo, avevo leccato prima la parte cremosa alla superficie. Ero gonfio, non ne entrava più una goccia. Mi offesi, dissi: Vinco io o la legge? Ne versai ancora in bocca, sulla faccia, il pavimento era un ruscello*». «*Vi capisco — lo interruppe S. — anch'io davanti alla cataste di frutta passo irritandomi che una sola di quelle arance può saziarmi. Viene voglia di buttarcisi sopra e divorarle*». E il terzo: «*Questo provo io con l'acqua dei fiumi. Vorrei inghiottirla tutta con una linguata*». Inafferrabile, liquida sostanza dei fiumi che nessuna voracità può esaurire; anche nel caso della programmatica, miracolosa avidità mimetica del signor Artemio che prende forma a seconda delle notizie che ingurgita: «*Gli occhi di Artemio correvano da una notizia all'altra avidi di fatti come di cibo; tutto entrava nel suo corpo esile di cui in quell'ora sentiva illimitati i confini: la processione nell'est;*

i nomi, i numeri, le strade. Mangiava adagio e grave in mezzo alla prole insospettato dei mutamenti che alle cognizioni di ciascuna notizia il suo corpo subiva, diventando acqua o grido di militari o donna in deliquio».

Mangiare cose e parole; spesso i personaggi di Zavattini sembrano ingravidarsi di parole, di lettere che restano indigerite. In un bagno turco: «*Anch'io sfuggivo al discorso di quell'uomo tenero, la pelle dei topi appena nati, ci irritava che egli avesse il nostro stesso desiderio; pieni di parole inseguivamo l'uomo come un cervo, cosicché finì con l'alzarsi e uscire a testa china*». Persino l'aria è una sauna «*piena di parole*». «*Era un uomo sui cinquant'anni, forse un notaio. I conati furono parecchi. Dopo, nessuno, si mosse; lo avrebbero visto volentieri affogare nell'acquastra delle fogne [...] Accorse un servo con una manciata di segatura, non prima che Valeria e io avessimo fatto in tempo a vedere una cosa straordinaria. L'uomo aveva espulso parole che ora si decomponevano sul pavimento Erano fatte di mucillaggine, oppure della materia delle meduse, ogni lettera della grandezza di un soldo. ASP... TAMB... RET... il resto non si leggeva, diventato informe e illiquidito. Poi un nuovo rigurgito uscì dalla povera bocca ancora una lettera, T. Si fermò sul bavero della giacca ch'egli si pulì in fretta con un fazzoletto di lino*».

Un vomitare le parole che ricorda molto le diarree teoriche di Bouvard e Pécuchet, ma che ha anche il sapore di una legge di fisica: in natura nulla si distrugge.

Per questo è decisiva la figura del fiume che pur disperdendosi non si cancella. Lo «scomparire» illusorio di Zavattini, s'è detto, non è mai davvero attuabile sino in fondo, come capita per esempio con Palazzeschi. C'è sempre un resto, una resistenza, qualcosa che insiste e consiste, pur nella liquida dispersione; è il legame drammatico, reale, quasi esistenzialistico con la vita. «Scomparire» non è che un eufemismo piccolo-borghese per non dover citare, esorcisticamente, il nome della morte; quel grumo straziante che dissemina la vita di bave fastidiose, che lascia tracce, strascichi, lettere, che provoca fantasie, impedisce l'indolore operazione matematica della vera, progettata scomparsa.

Nell'*Ipocrita*, «*Oggi ho deciso di ammazzarmi, saranno state le quattro, ci ho pensato tante volte ma così chiaro mai, è come l'avessi fatto. Ecco la lettera: miei cari, merito poco ma datemi un po' di pace dimenticandomi presto, subito... Mi sono commosso nel vedermi morto e a mia moglie che mi chiamava ho gridato: metti in tavola. [...] Un modo vorrei trovare che non dia pena né a me nel pensarci né agli altri dopo. Non riesco per esempio a togliermi dalla testa l'urlo che farà mia madre, quell'appoggiarsi di mia figlia al muro senza dire niente e un passante si ferma davanti al cancello;*

domanda: chi urla? alzandosi in punta di piedi per vedere dentro».
La fantasia di morte non si risolve che in un lampeggiare, in un vivacissimo scivolamento di ipotesi narrative, una ragnatela di spunti descrittivi, che già anticipano diegeticamente un futuro che non ci sarà; ed è proprio questa fantasia del futuro, questo teatro dei possibili, evocato nell'improvvisa diuresi della scrittura, che risveglia l'aspirante suicida dai suoi insani propositi. Tutto è pronto al suicidio, la natura s'è piegata a far da cornice a questo atto estremo, calcolato nei minimi dettagli (si direbbe quasi un *gag* di Totò): «*Prenderà la valigetta e andrà dove ci sarà un lago senza scambiare una parola con nessuno. Il lago sarà di un celeste verde che verso la riva si fa bianco quasi cominciasse a sorgere un sole dal fondo e l'aria improvvisamente mi fa trasalire, appena sfiora la mia faccia si ode lo stormire delle foglie, l'aria è venuta dal niente e già muove tutto, solo il tempo di un risveglio ma io ho trasalito e sono di nuovo in contatto con le cose forse non avrò più il coraggio*».
Un minimo incresparsi di brezza immaginaria, un minimo movimento di vita, quell'attimo quasi vissuto di morte, e già l'io si risveglia, provocato dalla "verità" della sua stessa fantasia: l'incanto è rotto, non resta che tornare alla vita, gettati fenomenologicamente, tra le cose del mondo. L'acqua non è riuscita a stemperare l'io. «*Anche se l'acqua mi porterà lontano dalla gente, acqua intorno a me, su me, sotto, ha un nome dato da noi: acqua e io vorrei invece sparire così, senza neanche l'eco di una sillaba come non fossi nato*».

Saba: «Ed è il pensiero della morte, che infine, aiuta a vivere»

O vést an funeral acsé puvrét
c'an ghéra grano'al mort
dentr'in dla casa.
La gent andré i sigava
A sigava anca me
senza savé al parché
in mes a la fumana

Ho visto un funerale
così povero
che non c'era neanche
il morto nella cassa.
La gente dietro piangeva,
piangevo anch'io,
senza sapere il perché
in mezzo alla nebbia.

Stricarm' in d'na parola, La Basa

Andare al di là delle parole, entrare dentro le cose, aggirare le ricorrenti banalità della vita: sono tutti elementi connessi al motivo della morte, che rende inedito, nuovo anche il quotidiano. La morte è

davvero un motivo di straniamento, di *ostranenie:* nell'*Ipocrita:* «*Il pensiero della morte non mi spaventa sempre. Qualche volta mi trovo a dire persino: è meraviglioso che io, io così io, debba morire. Ma sono momenti fugaci, nei quali sembra che cambi improvvisamente la luce delle cose, e io sia più distante da loro o più vicino, in confronto a prima, insomma le veda un altro che è dentro di me e perciò più piccolo o che mi contiene e perciò più grande. Poi, con un battere di occhi le cose ritornano solite, allora siccome la paura della morte riaffiora mi affanno a agire, a parlare: Antonio è buono, la nebbia cresce e smuovo una sedia, apro una finestra, accumulo nomi: provo scene: Paolo chiudi l'uscio, Enrico batti a macchina, affinché se non da poche ma da centomila cose essa mi debba separare, le sarà più difficile*».
Accumulare parole (la letteratura, in fondo) come esorcismo. Le diverse "recite" della morte hanno anche questo significato, spesso offrono alle cose un altro colore, dipingono altrimenti le parole: «*Guardavo i figli come se non ci fossi più e non riuscivo a rapprendere nel loro solito significato le parole di Antonio: facciamo due passi dopo il pranzo*».
È anche la sorpresa che scatena un conferenziere in odore di scandalo al cospetto di un pubblico indifferente («*dopo la conferenza se ne sarebbero andati dimenticandomi per un oggetto*»). Estrae una rivoltella, simula il suicidio. «*Faccio l'atto di portarmi la rivoltella alla tempia. Un tale grida, molti si alzano di scatto e tendono le mani verso di me. Cerco di spiegare con calma le ragioni del mio atto: io non vi amo e voi non amate me. Per questo non posso più vivere. Vi duole forse che io muoia? Sì, rispondono tutti. Dico; se fossi morto ieri nel viale deserto vorreste ugualmente sapere che i padani mangiano l'anguilla e i tortellini di zucca la sera della vigilia. Del resto io non soffro se qualcuno di voi muore. Quel vecchio, per esempio*». Questo, mentre in *Parliamo tanto di me,* prevenendo il mitico altruismo di Totò il buono, si finge di morire per far felice gli altri («*Bob, sto male, sto male. Allora Bob si riaddormenta e mi pare contento [...] agito le braccia, di colpo resto fermo con gli occhi chiusi. Suor Celeste piena di spavento accosta il suo viso al mio. "Fingo, Suor Celeste, fingo". Suor Celeste capisce, mi mette sul petto il Crocefisso, s'inginocchia con la compagna. "È morto" dice forte*»). Se in *Parliamo tanto di me* la recita della morte è una finzione per l'altro, e la morte la si può abbindolare come una comare sciocca, che sbaglia bersaglio; nell'*Ipocrita* le cose si complicano e coinvolgono soprattutto il soggetto: «*Muoio troppe volte in un giorno. Dovunque marcisce o si ode un grido di paura là sono io*».
E ancora, altrove: "*Amerei avere il coraggio di dire morirò il tal giorno. Talvolta mi pare di saperlo con precisione: non ho il coraggio di dirlo perché quello che si dice bisogna pagarlo*"» e ponendo consa-

pevolmente uno specchio dinanzi alla propria scrittura Zavattini aggiunge: «*pagherò anche: quello che si dice bisognerà pagarlo*» con un procedimento di *mise en abyme* che si prevede infinito. Il tema della responsabilità della parola (antico legame orfico, tra cosa e suono) è un tema che Zavattini svilupperà altrove. *I poveri sono matti*: «*Se tutti si mettessero a urlare no, no, no, i parenti, gli amici tutti, no, no, no, Suc non morirebbe*». Non si può parlare invano, perfino il mistero insondabile della parola poetica ha la sua responsabilità. In un raccontino di *Al macero, Che cosa si può fare con questo caldo*, si narra la storia di un individuo «*che mi diceva: "Io capisco molte cose, moltissime, ma non capisco le sue poesie". Una sera m'incontrò solo lungo una stradetta di campagna. Sapevo che da parecchi giorni cercava invano di capire la mia poesia Luna Rossa. Ebbene mi assalì improvvisamente, mi stordì di pugni, mi legò ad un albero e respirando affannosamente gridò: "ora lei deve spiegarmi che cosa vuol dire questo suo verso: sospeso sopra il colle era il mattino". Diventai di ghiaccio. Quello era un verso che mi pareve molto buono, ma non avrei saputo spiegarglielo*». (Come in una comica di Buster Keaton, arriverà altra gente a difendere il poeta dai soprusi del pazzo che pretende una spiegazione; ma appena il protagonista ha spiegato la ragione dell'aggressione, ripetendo il fatidico verso della contesa, «*mi interruppi, perché mi accorsi che anche costoro mi guardavano minacciosamente. E tutto questo per un modesto endecasillabo*»). Ma torniamo all'uomo che vorrebbe avere il coraggio di comunicare la data della propria morte: «*morirò il... vile a non dirlo. Eppure passerà come il dolore più grande*». Anche la morte è un accidente, nel grande mare indifferente della vita: «*Più grande è il dolore, più invade spazio, se è immenso c'è solo lui, ti esclude; avanti dunque, non potrei patire. Basta con queste storie, su con la schiena, l'avvenire è godibile, pieno di parole con "sc" e "fl", deglutiamole come ostriche, le succhio fino all'osso, una montagna di gusci sul greto*». Il tempo si fa cosa, oggetto, cinema: i pensieri si solidificano, come le parole. Le parole sono cibi, leccornie; ma lasciano dietro di sé montagne di gusci, scorie: le spoglie, appunto, della scrittura.

Storie del signor Dio

Forse l'emusión pö granda dla me veta
l'è stada na not, a gh'era an stofag, an ferum,
ome pröma del teremot,
Diu l'è gnu dentr'in in d'la me camara
impalpabile e al m'a dot a te sul a te
a t'fag savé ca n'ag sum mia.

Forse l'emozione più grande della mia vita
è stata una notte, c'era un'afa, un fermo,
come prima del terremoto,
Dio entrò nella mi camera impalpabilmente
e mi disse a te solo a te
faccio sapere che non esisto.

Stricarm' in d'na parola, Forse

«*Guardo la bottiglia appannata per la freddezza dell'acqua, una goccia della quale scende dal collo lungo il vetro e si ramifica nella appannatura aprendo lucidi canali; non si resiste invogliati da quel lucido (non so che rapporto vi sia tra il lucido e la gola che palpita di voglia) ma non si resiste e verso un secondo bicchiere d'acqua. L'acqua però va giù senza che la si gusti bene perché si pensa che Lui, se c'è, vede gli occhi nostri intontiti dal piacere, mentre beviamo e il nostro respiro un po' affannoso, come post coitum, appena si è finito di bere. Ieri portai alla bocca la bottiglia di colpo, dopo una lunga esitazione, di colpo l'avevo afferrata e via, succeda il finimondo io mi inondo, pensavo mentre l'acqua gorgogliava per i miei prati: godi, godi pure, non c'è Dio, non c'è, glu, glu, glu, è acqua, infine: ho visto delle fanciulle alla fontana giocare con l'acqua, ridevano nel mettere le bocche sotto i getti dell'acqua*». Acqua, ancora acque; la presenza ossessiva di Lui, come impedimento del desiderio: impedimento, intermittenza, interruttore. Il corpo, che nel suo virtuoso trasformismo si fa campo per meglio farsi inondare dall'acqua; la stessa presenza di Dio negata in una scomposizione onomatopeica che si fa balbettio: glu, glu, glu. Le premesse per un nuovo discorso sono gettate.
Perché tanto è attraversato l'*Ipocrita* da corsi d'acqua, quanto è ossessionato dalla presenza d'un inesorabile Lui che assiste, pedina, intralcia e che si assottiglia sino a trasformarsi (in *Straparole*) in un vivente paradosso d'orrore: «*se Dio che non c'è vede...*». Ecco: Dio è l'occhio punitore che controlla dall'alto (come in un romanzo di Thomas Hardy) che non abbandona l'uomo, sottolineando la sua finitudine. Dio è l'altro, che impedisce il felice, liberato esaudirsi del desiderio.
Storia di una felicità impossibile, (sempre dall'*Ipocrita*): «*Ho sgobbato tutta la vita, e ormai quando vado a letto mi metto la cuffia [...] Una mattina o l'altra verrà la serva a portarmi il caffé a letto e dirà*

buongiorno e io non risponderò più, invano mi chiamerà, e la mia testa a darle un colpetto con le nocche risuonerà ormai come una cocomera, quindi lasciatemi in pace». Il funambolico "lasciatemi divertire" di Palazzeschi s'è dunque ridotto a un estenuato lamento d'onesto cittadino, turbato dall'invidia d'insinuanti vicini: «*Ma voi mi invidiate: ho la casa calda? Un buco, un bucaccio nel soffitto mi fareste perché entri il freddo. Mangio volentieri un piatto di riso? Sassi dentro. Mi proibite il piacere di un bicchier d'acqua, no, no, neanche l'acqua, neanche l'erba [...] Non mi lasciate più un giorno mio, da usarlo per intero, come voglio, un'ora, né posso disegnare col dito sul vetro appannato un ghirigoro, mi state sempre alle calcagna*». Nessun dubbio che il «lasciatemi divertire» di Zavattini, quel tracciare inutili ghirigori sui vetri, (nullità di significato che lascia una traccia), è una trasparente metafora della sua scrittura. Crolla così l'immagine "neorealista" d'uno Zavattini impegnato; (non badiamo troppo alle date); ci pensa il suo cinismo affettuoso e ben calibrato a cancellare quell'impressione. Torna alla memoria la famosa discussione alla Mutualité di Parigi sulla letteratura *engagée*; Sartre che sosteneva che finché c'è un bambino che muore di fame è scandaloso occuparsi di letteratura, Jean Ricardou che derideva questa posizione. Zavattini in fondo paradossalmente, sta dalla parte di Ricardou: «*Passa un uomo con le scarpe rotte? A me, solo a me lo indicate. Firmo un assegno e lasciatemi in pace, la mia parte l'ho fatta. Neanche questo vi basta? Ho capito che cosa pretendete. C'è qui una donna sulle mie ginocchia*» ecco come s'è ridotta padanizzandosi la bellezza rimbaudiana, sta paciosa sulle gambe dell'autore come una domestica compiacente; «*Non dovrei godere perché mi dite che passa un uomo con la faccia patita, poverino. Io godo, invece, è la natura*». Per combattere l'immagine artificiale del "bambino che muore di fame", dell'uomo "neorealista" con la faccia patita, non resta che l'ironia enumeratoria, matematica: «*io offro trentamila lire e un panciotto di lana e un cappotto. Uniamoci, trenta io e trenta Enrico e trenta Gino questo vostro ometto lo ingrassiamo per anni. Ma so come siete, dopo ne avete un altro pronto e si ricomincia, e poi ne avete un altro e non finisce, più, non c'è fine, vi conosco*».

Degradare il simbolo, abbassandolo ad un livello domestico, quotidiano, tra nomi familiari e casalinghi (tanto meglio se immaginari, allusivi e poco emblematici, come Gino, come Enrico), è un vecchio ritrovato dell'avanguardia storica; ma è importante che Zavattini lo sfrutti proprio qui contro il mito "neorealista" dell'impegno di cui è sembrato essere uno dei sostenitori. A questo punto conviene insistere invece su un altro elemento, quello della puntuale sottrazione di piacere che misteriose e anonime entità, nascoste nel buio della pagina, s'incaricano di perpetrare con minuzioso e petulante zelo.

Che si tratti di maligne divinità (Forster, nel suo meraviglioso *Monteriano*, parlava di «*crudele antica malizia degli dei*») è subito chiaro, lo si intuisce già a pagina dodici dell'*Ipocrita*, dove una dispettosa divinità sembra pedissequamente predestinata a perseguitare il povero soggetto narrante (e così, improvvisamente, senza nessuna preparazione psicologica per il lettore): «*Con l'asma non si muore, si continua a morire, non c'è sabbia al mondo mentre gli uccelli con un solo colpo d'ala bevono ruscelli d'aria. Non ci sono asmatici nella mia famiglia, né sintomi in me per temere l'asma, ma se la temo, Dio mi fregherà con l'asma?*».
Che nel laico Zavattini («*anche le teofanie o ierofanie tipicamente zavattiniane sono di carattere laico*», Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*), Dio non sia né benigno né provvidenziale, non stupirà; ma stupirà che nella sua narrativa si ripresenti così insistente e ossessiva (questa volta l'aggettivo "ossessivo" ha un senso) la figura della divinità, come limite del narcisismo assoluto. Potremmo addirittura chiedere in prestito a Seznec l'emblematica espressione di «sopravvivenza degli dei», per parlare di questi ingombranti cimeli, disseminati in un mondo che di divinità non sa più che farsene; lo stesso discorso potrebbe servire anche per Savinio, al punto di domandarsi se la comune matrice d'ispirazione non sia di vaga area nicciana, ovviamente abbassata a livello narrativo, di storietta. (Da *Al Macero, Il borotalco, sì, il borotalco*: «*Alcuni lo spargono nell'aria in segno di giubilo: allora è molto bello vederli sparire in una nube bianca di polvere. Si aspetta solo una dea che li rapisca e li porti sull'Olimpo*»).
«*Sii buono, se ci sei Tu devi darmi un segno; siamo soli, convincimi, fai parlare una sedia*». Quel maiuscolo "Tu" di reverenza non deve trarre in inganno. Zavattini tratta subito il signor Dio quale imbonitore di paese, prestigiatore da strapazzo che deve far parlare (Pinocchio, Perrault, Carroll) il legno, come vuole appunto la tradizione fiabesca: tanto non c'è nessun altro che assiste. È una vera e propria degradazione delle prove tomiste dell'esistenza di Dio. Ed infatti, come un giullare, ripagato da un singolare patto faustiano *au bord du Po* («*Ti prenderai in cambio un anno della mia vita*») Lui dovrebbe esibirsi subito in un *limerick* alla Lear (la localizzazione geografica è essenziale): «*La sedia è arrivata da Cantù*» bisogna anche suggerirglielo a questo Dio, mancato e deficitario «*falla parlare, dire: Cantù se la colla è cattiva i pioli si scollano. Perché non apri il cielo e lo chiudi rapido come un occhio e io ti ho visto? Chi vuoi che ci sia a quest'ora che guarda se il cielo si apre? La luna piena spande tanta calma che tutti dormono supini. Da un comignolo potresti far uscire una bolla di sapone. Che cosa ti costa? Dileguerà subito con un tuo soffio se temi che questo passante la noti*». Un Dio pusillanime, dunque, terrorizzato dei suoi gesti gratui-

ti,dai suoi *objets surréalistes* che riempiono il cielo di fantasie alla Laforque di iconografie fantastiche alla Chagall (si sa che le fantasie di Zavattini non "dileguano", ma lasciano bave dappertutto: «*Lasciamolo passare il passante. Ora è il momento, su: il gatto che brilla sul tetto spicchi un salto per raggiungere la luna, ma la superficie è di vetro, non riuscirà a conficcarvi le unghie e precipita. Ah, non vuoi, non mi aiuti*»). Il dialogo sommesso, colloquiale, con Dio sembra dunque esaurito; dal momento che non s'è commosso, che non ha eseguito il suo prodigio da *réclame*, non resta che provocarlo sul piano dei suoi comandamenti: «*Mi tolgo le scarpe, allora e raggiungo lo stanzino della serva, entro? Si chiama Giulia, prima di addormentarsi si fa il segno della croce e Tu la ricompensi col mutarla in un ruscello per i miei labbroni di scimmione*».
Chiaro gesto di empietà, alla Sade: ma che odore di tinello, di minestra, di ciabatte! Sembra un interno di Delfini, una caricatura di Attalo: con la Felicita zavattiniana che sta in pacifica attesa della trasgressione del suo padrone. (Inseguiamo la ramificazione narrativa): «*Guardala, non sa niente di quello che avverrà, la prenderò fra un minuto e un giorno si chiuderà nel gabinetto, i panni sanguinolenti li nasconderà sotto lo scaldabagno, no, sotto la vasca, dove, dove mio Dio? Dirà: "dove, dove, mio Dio?"*». Gioco, d'inscatolamento, eco di *mise en abyme*, quel proteiforme identificarsi di voci, tra la domestica e l'io narrante, quel rispecchiamento che crea prospettive, ornandosi di virgolette: l'abisso, la prospettiva del futuro narrativo, che precipitosamente si disegna nel vuoto delle fantasticherie.
Il narratore (e Dio) sono complici, in questo inscenare alla povera donna un futuro narrativo fatto di panni colpevoli e di ovaie mortificate, «*lascia che il suo ovulo stia lì al calduccio a aspettare il seme del marito. Può uccidersi col gas appena si accorgerà che il ventre cresce davvero. Senti, hai ancora un po' di tempo; non chiudo l'uscio dietro le mie spalle per vedere il cielo, mostrati da una fessura del cielo*». Il ricatto si fa incalzante, è un crescendo rossiniano: «*Sbrigati perché io la chiamo, "Giulia". Non ha udito. Sono pronto con un sorriso più largo dello stanzino affinché veda solo il sorriso quando si sveglia e non si spaventi e non gridi. Ignoro di che paese sia, eppure di un paese è. Mi piace la sua pelle (l'ho fatta io, infine?) le sue labbra [...]*». Con un apparentemente distratto artificio metanarrativo, Zavattini svela la costruzione sintetica e finta del suo immaginario: in fondo, inutile mentire, quella Giulia (la sua pelle, le sue labbra, la sua provocazione) se l'è "fatta" lui, con l'alambicco della scrittura. Non resta che fingere con Dio (la battaglia è tra due derelitti demiurghi) e ricattarlo sino in fondo: «*Avanti, muovi una sedia — la sedia è ferma, dura, puzza di vernice fresca, dieci sedie mille lire da me pagate ieri*» ("les choses sont là", Hei-

degger e le scarpe di Van Gogh), «*muovi la sedia, troppo tardi riconoscerai il Tuo torto quando la udrai ciabattare in cerca della sventola e io e i miei russeremo. "Giulia, Giulia..." io sembro una mamma che sveglia la figlioletta*». Sospensione, è l'attimo della scelta. Zavattini coinvolge anche il lettore; lui, o chi narra, è già lì, piegato e materno sulla serva, ipocrita, pronto a svegliarla: il ghirigoro della storietta si espande nella caverna di quest'intervallo. Un attimo, in attesa della risposta di Dio e l'immaginazione può trasformarsi in realtà, in passato: «*La luna è nel mezzo del cielo, tra due imposte semichiuse. Avanti, hai ancora pochi secondi di tempo: fammi vedere l'ombra della Tua mano che passa davanti alla luna*». Il racconto si congeda, così, con questa non-immagine klingeriana di guanto-ombra, che solca il cielo e lascia sospeso il ricattatorio richiamo del narratore. Ma non si congeda dall'*Ipocrita*, perché molte altre pagine sono piene di «Lui».

Liberami da me

(...) Insomma,
a go pietà dal Creadur, s'al vrés
faram divers'd col ca sum sta
l'an pudrés mia.

...Insomma
ho pietà del Creatore,
se volesse farmi
diverso da ciò che sono stato,
non potrebbe.

Stricarm' in d'na parola, L'infansia

Se in *Parliamo tanto di me* nonostante i molteplici «*viaggetti nell'oltretomba*» Dio non è che una presenza pallida e sfuggente. Se ne *I poveri sono matti*, un empito di religiosità laica può consigliare una nuova forma di teismo («*Che cosa c'è di male se Dio ha dato ai ricchi cavalli e campi? Egli doveva dire, vi dò tutto ciò a patto che ogni sera, prima di coricarvi pensiate al dito di un bambino*», con tutte le conseguenze connesse alla divinizzazione che un dettaglio straniante può comportare: «*Arrivano a casa, sono allegri, si tolgono il frac, si ficcano sotto le coltri, stanno spegnendo la luce quando balzano dal letto pallidi, con il cuore che batte, batte: stavano addormentandosi senza pensare al piccolo dito di un bambino. Come diventano magri e spaventati con l'andare del tempo*»); nell'*Ipocrita* Dio ha assunto una sua iconografia ben precisa. Lo abbiamo già intuito, quando, stimolato dal ricattatorio rivale, egli avrebbe dovuto manifestarsi come pesante palpebra alla sommità del cielo, magari inscritto in una figura triangolare, come vuole la

tradizione iconografica. Ma ecco una descrizione ancora più dettagliata: «*Esiste forse il tanto piccolo da cui non si possa tirare una linea retta fino al Suo occhio? Boschi, canneti, grovigli non impediranno ad una retta — assottigliabile ad libitum — di congiungerlo con chicchessia*». Ubiquo, dispettoso, dio-occhione da ex voto, che sbatte la palpebra del cielo, questa irradiante divinità non abbandonerà più la pagina: «*Spesso mi sono voltato di scatto per fare una cosa diversa da quella che credevo che Egli volesse facessi, cambiavo strada repentinamente. Ma non potrei bere cinque litri di acqua. Vuol che lo riconosca? Lo riconosco. Mi lasci riposare, dunque*». Onnipresente, inesorabile, quasi come la rana dell'incubo (*Io sono il diavolo*: «*se i rospi diventassero più grandi delle case? Meglio la morte subito che correre così piccoli lungo la strada inseguiti dalla lingua del rospo*») il Dio di queste pagine non dà tregua («*mi fece perché io muoia*», «*ho già la terra in bocca, non gli scapperò*») occupa via via più spazio, sino a saturare di sé l'aria intera: «*Le mie scarpe entrano nelle pozzanghere d'argento dei fanali delle auto. Ho paura nell'accorgermi che il Suo pensiero ha dovuto passare come aria in ogni punto dei numerosi ingranaggi, tra le spirali delle cose che chiamiamo automobili*». Inevitabile che le cose, osservate da questa ossessionata prospettiva (ancora una volta *l'ostranenie* dei formalisti russi) mutino d'aspetto, non assomiglino più a cose: «*Un'automobile sta sparendo alla svolta e non la vedo come un'automobile: è una forma, ma priva delle qualifiche tecniche che le diamo. Sul viale vedo altre forme, ex alberi ex porte ex finestre. Quelle cose non sono il loro nome*». Altro che provvidenza: «*Tutto è preparato per me, non c'è più niente di nuovo, che rigore. Suonano alla porta, per esempio: è Carlo che viene a trovarmi. "Avanti, entra". Domanda come sto e altre cose. Rido a vederlo nei suoi movimenti e nell'odore di gomma dell'impermeabile che è suo, crede, invece niente in lui ha il prima e il dopo: Carlo esiste in quanto mandato da Lui cui importa che io vada ad aprire la porta per chissà quale trama. Me la farà pagare cara la fatica di questo suo continuo pedinamento*». Nel suo esorbitante narcisismo imperfetto, il soggetto di queste febbrili fantasie, finirà per convincersi che tutto il mondo accade per permettere al suo Dio pedinatore di giocargli qualche scherzo drammatico: «*Con quanta pazienza Egli vuole rovinarmi. Da anni Egli rotea sopra di me lentamente. Cominciò con fatti minimi, mi pare la caduta di una donna in via Lami, nessuno capì che riguardava anche me quel fatto. Con lo stesso fatterello Egli esegue milioni di piani, a G. dà un dolore, a M. un colore, a S. un rumore, di qui fino alla fine della terra. È troppo lungo illustrarvi le tappe per cui è giunto agli avvenimenti odierni, malattie, alluvioni eccetera. Rido al terrore degli altri, ignari che tutto avviene per me*». Se un Dio è capace di far tutto questo pur di punzecchiare un mite inquili-

no del mondo, è inevitabile che — come in una fantasia manichea — sia anche colpevole di tutto il male della terra: «*Qualche volta supplico che il seno di una donna che a un tratto mi attira sia piatto per salvarmi, ma se la donna non ha neanche un'ombra sui denti dico che infine mi piace perché Gli conviene che mi piaccia*»; Dio quale piccolo gerarca di campagna che distribuisce medaglie alla prolificità: «*devo forse ringraziarLo che l'aria non è acqua se no affogherei? Mi ha voluto e perciò l'aria è aria. Stai tranquillo che gli conviene questo mio pronto seguirla, perché nasceranno dei figli. Osserva: Egli fa in modo che la donna si fermi davanti all'edicola e si pieghi a leggere la scritta sotto un giornale illustrato, i fianchi della donna riempiono di colpo la veste, ora si vede la sua vera misura, come il lievito continua a crescere sotto il nostro pensiero, si spande nel letto, cara*». Eppure Dio, questo Dio-prosseneta, che è già stato complice d'un probabile matrimonio, avrebbe potuto benissimo correre ai ripari, quasi un demiurgo-rammendatore: «*Se Lui proprio ora le rinsecchisse appena, appena le gambe, o diminuisse quel seno, a mia insaputa, [...] che cosa seguire? Niente*». Non c'è che da consolarsi col sapore acido della vendetta: «*Il potente, ah, ah, ah, provi a distogliere lo sguardo da me. Ah, ah, ah, non ci riesce. Ingurgita banchi di nuvole con una boccata, tuttavia è costretto a vedere me senza un minuto di riposo. Io invece posso scordarmi di Lui; se uno mi ferisce, grido, per esempio, se uno mi chiama, rispondo, almeno in quell'attimo Lui non c'è nella mia mente. Perché non si libera di me!*» Il vero dramma è che quello che non riesce a Dio, non riesce nemmeno al piccolo soggetto afflitto: «*Non parlerei che di me che di me che di me*». Altro che la "rose is a rose" di Gertrude Stein, l'odore del narcisismo è ben più nauseante, con la sua «*sonagliera di io io io*». «*Una notte ho perfino sognato di possedermi. Mi toglierei di mezzo con un morso per questo, sono stanco di portarmi addosso*». E altrove (infine?) «*Siamo al nove, nove, io non ho ancora goduto e chi può dire undici se io non ho detto dieci? Se non dico dieci la parte Tua è ridotta a niente. Lo spazio al di qua del dieci è infinito e io vi comando. Non comando niente? Toh, prendo questo bel vaso prezioso e lo sbatto per terra. Ecco. Che silenzio. Che noia, che gioia, che tutto. Liberami da me*».

Apposta per me, ovvero, il fragore della notizia

> Mi ha sempre colpito questa unità di misura che entra nella mia camera ogni mattina attraverso i giornali, con uno di quei fragori che mi pare di notare solo io. Ma un fragore non solo perché uno dice "è caduto un Boeing" o "è scoppiato un oleodotto". No! È il fragore del pensiero, dell'anima, in quanto di colpo sei contattato, assunto in servizio da qualche cosa che un secondo prima non c'era. E invece c'era.
>
> da *Zavattini parla di Zavattini.*

«(...) *Ma non resisto a restare solo con questi fatti del giornale. Si vorrebbe che io credessi che anche l'uccisione del bambino della Ghedina è stata fatta per me. Lo hanno trovato ieri notte in un fosso. Dio avrebbe combinato questo per me. Grazie grazie tanto e l'innocentino c'è andato di mezzo*». Continua la litania del narcisismo ammalato, continua il sarcasmo. Ma nel tessuto della scrittura s'innesca come il meccanismo d'una realtà dialogica, polifonica, leggermente sottolineata da un corsivo impallidito: «*Ma no, non è morto, è per vedere che dici, che fai. Per esempio, se hai provato raccappriccio, non so, se porti aiuti alla madre. Non me la date ad intendere, alcuni particolari mi convincono che è vero: aveva una vestina rossa con il monogramma C.D.; perché C.D. e non C.N.? Se il fatto fosse accaduto solo per me (cioè un artificio) che bisogno c'era di questo C.D. e poi di questa manina che esce dall'acqua e che bisogno c'era di un bracciante, tal Pietro Landi, che passava di là con una bicicletta di marca Tres?*». Il monogramma, la manina, la marca della bicicletta, il nome e cognome del bracciante: il dettaglio di cronaca come condanna al vero, all'esistenza. L'«*odore dell'accaduto*», come suggerisce una felice immagine. La realtà non è letteratura: c'è sempre qualcosa che resiste, che impedisce il dileguarsi del fatto. E, com'è noto, se non esistessero i sistemi di diffusione della notizia, che fanno sí che un fatto, realmente accaduto, sia, nemmeno il vero esisterebbe: «*Inoltre ho visto con i miei occhi altri che leggevano questa mattina il fatto sul giornale. Perché tu li guardavi, se guardavi altrove non leggevano, non c'erano. Non è vero, il mio portinaio lo leggeva; Prospero lo conosco da sei anni, non è nato sotto i miei occhi stamattina. Certo, è giusto che lo leggesse anche il tuo portinaio e che ci sia gente che conosci da sei anni, se no diresti: tutto nasce dunque solo nel momento che lo vedo perché nasce per me, è fatto per me e sarebbe troppo chiaro Dio. Invece col portinaio, la manina, il monogramma eccete-*

ra tu dubiti». È la vecchia *querelle* berkeleyana dell'*esse est percipi* (Bertrand Russel ci aveva persino ricamato sopra una poesiola che fa molto Zavattini: «*Si stupiva un dì un allocco: certo Dio trova assai sciocco che quel pino ancora esista se non c'è nessuno in vista*»... Fruttero e Lucentini, con la stessa storia del solipsismo spinto all'eccesso narrativo hanno costruito una discutibile commedia, *La cosa in sè*). Il fatto non esiste in sé, è una fantasia legalizzata del soggetto fantasticante: «*Allora è una favola che c'è una madre che piange da 24 ore e si voleva buttare giù dalle scale che esistono: non è vero che c'è l'assassino*». Forse la letteratura non è altro che questo riverbero ambiguo: storie fantastiche e scale che esistono; ripeto, qualcosa esiste sempre, consiste nell'universo di Zavattini; forse è quel Dio petulante e onnipresente, che impedisce il felice distendersi dell'immaginario senza remore. «*Possono anche far morire un bambino in carne ed ossa perché tu capisca quello che non capivi, scomodare un quartiere (in subbuglio, dice il giornale) perché tu diventi migliore? Tutto è finto, anche il fotografo giunto subito per fotografare la scena*».
Certo, tutto, è finto, ma i giochi sono fatti: basta un fotografo, l'artefice della duplicazione, e quel fatto che forse non esisteva è già notizia, realtà divulgata. «*Mah! Ho visto sulla guida della città, Ghedina esiste, esisteva anche prima del fatto. Ci sono cespugli brucati dalle capre qualche giorno fa. I cespugli sono stati messi lì brucati dalle capre perché tu abbia questo pensiero. Insomma vuoi che ami i bambini e non ci sono, vuoi che pensi agli altri e gli altri non ci sono. Forse anche questa pioggia che aumenta sarebbe apposta per me per questo o quest'altro motivo?*»
Ghedina esiste, esisteva anche prima del fatto. Anche Cantiano, ma se non si fosse rotta l'automobile, Cantiano non avrebbe visto la luce: «*A Cantiano, sì, a Cantiano (...) Senza il guasto al motore non avrei mai saputo che c'era Cantiano e voi di Cantiano che mi guardate, tu ragazza coi larghi fianchi che un tuo compaesano desidera da tanto tempo*». Dunque anche il nulla ha una sua profondità, una sua prospettiva, una sua temporalità segreta (quel desiderio aggomitolato in un punto geografico che poteva rimanere nel buio). La scrittura illumina appunto con la sua luce artificiale zone del nulla che rimarrebbero sotterrate nel buio inespresso della finzione; la letteratura (se così vogliamo chiamarla) svolge appunto questa precisa funzione, di portare in superficie, dal pozzo del nulla, un'immagine dall'effimera vita, di "accendere la luce" su una realtà che altrimenti rimarrebbe opaca, nulla, di portare quello che altrimenti rimarrebbe muto, silenzio, sulla "scena della scrittura"[2].
«*Così nella vita i vostri occhi cavano dalla folla uomini, oh, che fatica, mattina e sera, quelli che vediamo, anche nei sogni, quelli di cui parliamo e di cui sentiamo parlare. Gli altri non esistono per voi, so-*

no come Bat in questo momento». Personaggi che improvvisamente scompaiono, che tornano nel buio della non-finzione: «*Dove abbiamo lasciato Bat? Egli si strapperà i peli delle sopracciglia, in questo istante. Non crediate faccia cose tanto importanti [...] Basta non occuparsi di lui perché diventi l'uomo più normale del mondo*». Ma il tessuto della scrittura è spesso di natura carsica e volentieri risputa fuori, a sorpresa, sorgenti narrative che sembravano per sempre scomparse nel nero della terra. *Nel desolato scenario di Ferragosto* (*Al macero*) che è impressionantemente simile al perfetto ri-racconto che Arbasino fa, in *Certi romanzi*[3], dell'inizio del *Bouvard e Pécuchet* due omini s'intravvedono all'orizzonte: «*Nei crocicchi del centro il vigile sulla pedana regola il traffico. Ma quale traffico, signori? Non c'è un automobile... Sono rimaste due persone in tutto. Eccoli venire: da destra un signore con barba, da sinistra un signore con occhiali. Le braccia del vigile roteano con elegante esattezza, alt. Il signore con barba deve fermarsi e aspettare che attraversi la strada il signore con gli occhiali, che ha la precedenza*». Pausa, come in una comica. Zavattini nel frattempo, nell'intervallo del fatidico attraversamento, con sapiente sagacia dei tempi può distendere la propria verve divagatoria («*vi confesserò perché io sono rimasto in città. Volevo vedere la cometa*»): il racconto si dipana sulla scena di questo "silenzio mondiale" sinché il silenzio stesso è rotto da una sorpresa acustica: «*Udii passare soltanto un'automobile, preceduta da un sibilo impressionante: quello della Croce Rossa. Corre a raccogliere il signore con barba e il signore con occhiali che allo svolto di una via si sono scontrati restando esanimi al suolo*». Scomparsi, dimenticati, gli omini abbandonati nella città sono riusciti sulla superficie della scrittura, puntuali per provocare e innescare il calibrato meccanismo dello humour. Il silenzio della città abbandonata, del resto, è attraversato da un altro urlo: «*Guardo le mille finestre nere delle case: dentro ciascuna casa c'è forse un vecchio che dormirà sino all'alba di lunedì: i parenti prima di allontanarsi per il ferragosto gli hanno somministrato un potente sonnifero*». Nel nero, forse, "c'è". Ma non è soltanto il narcotico che spesso "addormenta" i possibili clienti della scrittura. Spesso è il raccontare stesso che esclude dalle possibilità. Facendosi aiutare persino da degli scarabocchi che maggiormente testimoniano dell'esistenza di questi volti macchiando imprevedibilmente, il foglio con dei disegnini (più "veri" della scrittura) Zavattini disegna, sulla pagine di *I poveri sono matti* altre ipotesi: «*Questo foglio bianco pullula di uomini... aiutatemi. Un secondo prima non c'erano, e voi avreste vissuto tutta la vita ignorandoli. Ora sono qui e li fissate pieni di cusiosità*». Orgoglio di demiurgo che tutto può, semplicemente tracciando sgorbi, oppure consapevolezza di scrittore che sa che descrivere è anche scegliere, escludere? L'immagine in ne-

gativo documenta questa consapevolezza, e rafforza quest'impressione.
In *I poveri sono matti*: «*Bat deve scrivere un racconto [...] Il mondo è infinito, potrebbe parlare di questo moscerino che si porta dietro l'ombra sul foglio di carta. Addio moscerino, nessuno saprà chi ti ha trafitto il dorso. Oplà, al lavoro*». Oppure in *Io sono il Diavolo*: «*Slacciatosi il colletto, si mise a correre e in breve raggiunse la riva di un fiumicello oltre il quale c'erano campi verdi e brini. Si voltò indietro a guardare la distesa gialla, la silenziosa pianura e si quietò. Nessuno saprà mai niente di questa sua corsa*». Inutile, ovviamente, ricordare qui la funzione di pedinamento, l'origliare importuno della scrittura. Ma torniamo al compaesano di Cantiano, che da tanto desidera i larghi fianchi della ragazza sorpresa per strada: «*Questo tuo compaesano cerco di indovinarlo tra le teste che lentamente si voltano verso di noi, ho bisogno di qualche cosa di concreto altrimenti non mi pare vero questo luogo che pochi minuti fa non c'era per me e tuttavia uno qualsiasi degli abitanti che affollano la piazzetta se non mangia muore*». Ancora una volta è la forza del dettaglio, dell'elemento concreto che lega alla realtà: persino la pietà, per rafforzarsi, ha bisogno di questi dettagli narrativi: «*Qualcuno grida: "mamma, mamma". Nessuno grida: "Mamma, via Spinoza 12", e un nome di città. Non saprei resistere, correrei vicino a lui per chiedergli perdono. Invece dicono solo mamma e tutti dicono la stessa parola e non sembra che chiamino la loro mamma, è un lamento come ohi*»). La grande sorpresa del turista involontario di Cantiano, del resto, è proprio quella di scoprire che la realtà funziona, vive, «mangia», anche senza la presenza vivificatrice, demiurgica dell'io che dà luce narrativa; anzi, «*il tempo passa solo dove non siamo noi*» oppure, «*si affrettò a ritrovare l'immagine della terra natale per sentirsi vivo tra le nuove cose cresciute senza la vigilanza del suo occhio*». Così, come per un incanto, il paesino-*automat* si mette in movimento: «*L'acqua della fontana, sarà stato un caso, cominciò a buttare in quel momento, un ciclista a pedalare. La fontana e il ciclista hanno forse tardato un secondo a mettersi in modo secondo l'ordine o i miei occhi sono giunti sopra di loro un secondo prima dell'ordine?*». Anche le reazioni degli uomini sembrano «preparate»: «*Un tale domanda da dove veniamo. "Da Roma". Forse dirà: "Sono stato anch'io a Roma". Le sue labbra si muovono al sorriso, si stirano; come una zolla di zucchero vista al rallentatore, mentre si scioglie, montagne che franano nel mare, una screpolatura si allarga lentamente sul labbro. "Sono stato a Roma anch'io", dice. Se un uomo così sparisse che cosa succederebbe nel mondo? Dice ciò che doveva dire*». Innanzitutto l'immagine delle «labbra che si muovono al sorriso». In una famosa sequenza di *Vivre sa vie* di Godard, il primo piano di una cremosa superfi-

cie, contenuta nella tazzina da caffé che cela la propria circonferenza, così, gettata arditamente sullo schermo, crea un effetto di straniamento totale, sembra un'immagine planetaria, bio-cosmica: ancora una volta l'*ostranenie* del quotidiano, provocata da un "innocente" primo-piano. E spesso la scrittura mutevole di Zavattini ha questi improvvisi effetti di zoomate deformanti, con le cose portate in superficie che si decompongono o si gonfiano sino a parere inusuali (si potrebbero citare migliaia di questi "effetti-sorpresa": «*il telefono è lì, nero pesante, con il disco lucido bucato dieci volte e una screpolatura nel microfono mai vista prima*», misteriosi animali del quotidiano). Spesso, oltre alla morte, è la guerra a generare questo effetto-ostranenie, al punto che: «*ecco, la guerra è finita, se voglio, è come girassi l'interruttore della luce, toc, il brusio della gente per strada è diverso, ci si può stendere sopra, ci regge*». Spesso si tratta di semplici dettagli, che macchiano la pagina di colori indelebili: «*Il signor Gec si alza talvolta nel pieno della notte, a piedi nudi entra in cucina e prepara due uova al burro. La sua vestaglia rossa lascia scoperta una gamba pelosa*».
Fernand Léger, nel pieno delle illusioni d'avanguardia, ha teorizzato questo effetto straniante del cinema, che posandosi un attimo su un dettaglio qualsiasi, ci permette di scoprire improvvisamente la realtà, che ci passa sovente accanto, impercepibile, inafferrabile. La funzione del cinema, appunto, sarebbe quella di riscoprire la realtà; e in questo senso, Zavattini usa "cinematograficamente" la propria scrittura.
C'è quasi una civetteria, nell'usare la tecnica cinematografica, per esempio imitando l'effetto (anche questo avanguardistico) di film a rovescio: *Al macero*, storia d'apocalissi d'orologi in una fantasia alla Grandville: «*Il giorno del giudizio universale anch'essi torneranno a battere, muniti di piccole invisibili ali voleranno nei panciotti dei loro antichi proprietari: un ladro, un barone, un fanciullo, un santo, una madre. Dirà il barone, o il santo, o il ladro: "guarda, sono le cinque e un quarto". E tutto riprenderà come prima. Forse qualcuno obietterà: "Prego, sono le cinque e dieci..." Registrando l'orologio si avvieranno tranquillamente verso la valle di Giosafatte*». Tranquillamente: nell'apparente banalità d'ogni giorno (quella pedanteria classica dell'altro che ha l'ora più giusta), si brucia il fuoco di un accadimento eccezionale come l'Apocalisse; ma quel ricorso ai nomi, agli appigli concreti, pallidamente diegetici (il fanciullo, il ladro, il barone) sono tutte esche di seduzione narrativa, davvero emblematiche del modo di far letteratura di Zavattini. *Straparole*, zampillare di microbi narrativi: «*Un giorno siamo usciti dal buio in una sala cinematografica e gli strilloni gridavano che c'era la guerra, vale a dire il braccio di una donna staccato dal corpo e lanciato sui fili del telegrafo e la testa di un certo Paolo Gai, finita*

in un vaso di fiori di una casa segnata col n. 3».
Torniamo ancora al "viaggio" di Cantiano; l'occhio del narratore, sorpreso da una "vita" che nemmeno sospettava, insegue i vari rivoli narrativi; la scrittura si fa così vero e proprio laboratorio, macchina in cui via via si forma la "realtà".
Capricciosamente, la cresta, la schiuma di questa scrittura quanto mai puntinista non illumina che i bordi intermittenti di un intreccio che si disperde: «[...] *un'altra donna esce di corsa da un uscio, evita di essere investita ma cade e si frattura una spalla. Alle dieci di sera siamo ancora a Tarbi con il maresciallo e i parenti [...] Uno di questi parenti è un prete: stava smoccolando le candele quando gli hanno detto: "Cristina è ferita". Il prete col biroccino ha raggiunto Tarbi in mezz'ora attraversando ponti e ponticelli ricostruiti con lunghe giornate di lavoro — il litro d'olio dell'operaio che vi ha lavorato è quasi consumato, domani comprerà un altro litro di olio con il denaro guadagnato per calcinare una stanza a... non ricordo il nome, di quel denaro dei ponti non ne ha più, mille delle sue lire sono nel taschino del gilet di Ottavio*». La staffetta della scrittura insegue questa caccia al tesoro di spunti narrativi con un ritmo fin troppo artefatto e scoperto (l'artificio della moneta che passa da una tasca all'altra è fin troppo sfruttato dal cinema, ma Zavattini ha subito un'improvvisa impennata, sterza nervosamente la piega del discorso: «*corro il rischio di sgomitolarmi tutto, non ritrovo più il bandolo ponte operaio olio litro gilet Ottavio. Come si può dire gilet senza prima aver sostato un anno intorno al litro?*». A questo punto, giunto alla frattura del gomitolo narrativo, il procedimento può anche risalire, a ritroso, nel tempo («*Cristina si è rotta una spalla. Le fanno iniezioni alla schiena [...] Su quella schiena passò il palmo caldo di un uomo tante volte: quando lui la vedeva adolescente lungo la strada questa schiena protetta dai panni del soprabito comprato da Filanti, dov'è Filanti?*». La forza centrifuga è troppo forte e spinge continuamente la scrittura verso tangenti impazzite, impossibili: «*Da un'ora siamo partiti da Cantiano, le strade erano deserte perché la gente cenava, soltanto dietro un uscio c'è una faccia grande e pallida, la casa ha il numero 50. Cantiano, n. 50, porta scritto la cartolina che uno manda da...*»
La sospensione dei puntini non suggerisce altro che la tentazione della narrativa infinita, della dispersione perpetua: il racconto potrebbe ricominciare, all'infinito. Anzi, in quei puntini, a leggere bene, già s'infiltra, febbrile, la nostalgia per una storia sprecata, gettata, negata. Risaliamo qualche passo indietro: «*si accendono le luci qui a Cantiano in questo istante, vedo di spalle una donna che legge un manifesto, ma io non vedo il suo volto che non vedrò più*».

Avventure e nostalgie tangenziali

Ma non divaghiamo e torniamo agli orologi, a questi "paraninfi del tempo". La definizione non è mia. È del signor Lesseri abitante a Milano in via Fucini n. 3. (Lasciatemelo dire, vi sono individui destinati a non giungere mai alla ribalta, e tuttavia ne sarebbero degni. Questo signor Lesseri diede la suddetta definizione in un crocchio di amici, la udii per caso, e oggi la rendo pubblica. Ma quante definizioni si sciupano così, scompaiono; c'è un vero sperpero di definizioni. Peccato!)
da *Al macero.*

«*Il suo volto che non vedrò più*». Il dolore per queste storie mancate, abortite, "*passate*" è sempre presente nei fragili contrafforti della scrittura di Zavattini, che si vede costretto a privilegiare una storia contro un'altra. Tutti i suoi libri sono punteggiati da queste stelle cadenti, trascurate. Il solipsismo berkleyano, lo scetticismo humiano, che sarebbero banalità filosofiche, letterariamente si trasformano in sorgente narrativa: *I poveri sono matti*: «*È quasi sera, l'ombra s'avvicina alla sua carne. Una farfalla passa e ripassa davanti ai vetri. Se Bat fosse a Singapore, quella farfalla non passerebbe davanti ai vetri. Tutto avverrebbe senza di lui? esce in punta di piedi e guarda nell'ufficio attraverso la serratura. Ogni cosa è a posto, la farfalla passa ancora davanti ai vetri*». Possibilità narrative che nascono, storie che nessuno racconterà; mentre Bat cerca di sorprendere se stesso fuori da sé (vecchio trucco alla Cocteau) guardandosi dal buco della serratura, "*a quell'ora, molti amici sparsi per le strade fanno all'amore. In quell'angolo vicino alla palizzata sta nascendo Leo che porterà la paglietta*".
Nel silenzio delle storie, necessariamente scartate da un raccontare inevitabilmente selettivo, il seme della parola ingravida nuove storie che vedranno la luce in un limbo, che probabilmente non raggiungerà nessun lettore. Leo è un nato-morto. Proporre delle biografie immaginarie di personaggi abortiti: un progetto che certo non dispiacerebbe a Zavattini, che dimostra per questi aneddoti scartati e tangenziali una nostalgia che soltanto Truffaut è riuscito a render sensibile nei suoi film. Soffrire per questi figli abbandonati, per questi personaggi che si disegnano un attimo sulla scena della scrittura e poi sono travolti via dal turbinoso cammino della storia che ritaglia e scarta, disinvoltamente, i destini, (quante valige sono state dimenticate, dopo festosi *happy end*, sulle banchine di stazione da euforici protagonisti che si ritrovano a fine-film! quante lettere spedite all'interno di complicati romanzi sono rima-

ste chiuse ed inutili, nemmeno sfiorate da un occhio caritatevole o curioso, quanti treni partiti per sicure destinazioni non hanno portato a termine i loro itinerari e non hanno restituito le miriadi di comparse stipate per un viaggio immaginario?). *Al Cinema*, guardando un documentario: «*Poi si vede una città distrutta dal terremoto: che silenzio, un po' di fumo qualche maceria e un uomo si ritira in fretta dal campo dell'obiettivo*». Sono spesso inizi di storie, brandelli inespressi, possibili narrativi: dall'aereo, delinearsi di reazioni romanzesche, di comportamenti: «*Un villaggio è nero sotto un cirro, qualcuno sta dicendo non esco, pioverà*». La curiosità che spesso spinge ad origliare, a pedinare: «*Mi piace anche origliare davanti alle porte delle case, seguire le coppie, i tassì misteriosi. Raccolgo i fogli di carta che vedo per terra sperando di trovarvi qualche volta uno scritto, un documento. Come farei volentieri il fattorino telegrafico per vedere quel che succede nelle case all'arrivo di certe notizie*». «*In città si salutano, Bat li guarda allontanarsi, ode il tonfo del portone che si chiude dietro di loro. Che faranno nelle loro case?*».

Ma Zavattini sa che la sua battaglia per l'ubiquità e l'onnipresenza («*come gli piacerebbe volare per un'ora, apparire davanti alla finestra di Evans, cip cip e poi mentre Evans grida dal terrore volteggiare sulla folla e sparire inseguendo* [...]») è perduta sin dall'inizio, gliel'hanno insegnato i suoi personaggi, «*Bat pensa che nella vita non gli capiterà mai di trovarsi all'angolo della strada là in fondo con un pacco in mano alle otto e tre quarti*», il destino porta sempre altrove. E persino le biografie di diversi personaggi contenuti in uno stesso romanzo rischiano di non incrociarsi mai, «*Oh, Bat non potrà mai sapere i pensieri del signor Gec*» e dire che bagnano da sempre nello stesso fiume narrativo. Il loro incrociarsi, invece, spesso è casuale e imprevedibile, come questo dramma di nuvolette scambiate: «*L'aria è tersa e i fiati degli uomini sembrano nuvolette. Uno segue Paolo, respira la nuvoletta di Paolo, chi s'incrocia con Ted, respira la sua nuvoletta. Le nuvolette. vanno dall'uno all'altro, entrano nei corpi vestiti di ricchi panni o di stracci, nessuno se ne accorge. Se quel signore con la pelliccia sapesse di aver respirato la nuvoletta di quel giovane con la giacca corta si metterebbe a piangere*».

La letteratura è appunto la strada imprevedibile dove queste storie potrebbero anche ritrovarsi e annodarsi: «*Maria potrà sposarsi ancora: ora dice di no, insiste, l'altra notte singhiozzava, ma qualcuno la prenderà dietro le spalle, la bacerà sulle mani, e lei poco a poco si abbondonerà nelle sue braccia. Bat sente un passo in istrada e pensa che potrebbe essere quel signore che passa*».

Forse, quel signore che passa è lui stesso, con un abile gioco di specchi: perché si sa "Je est un autre", le avanguardie lo hanno già

scoperto. Anzi, l'"autre c'est moi": «*Guarda una fila di tassì fermi. I conducenti raccolti sotto un lampione discorrono aspettando un cliente. Un cliente fra un'ora, fra due ore giungerà. Forse s'incammina già verso questo posteggio. Bat starà lì sino al momento buono per dirgli: "io sapevo che lei sarebbe venuto qui". E gli farà una sghignazzata sul volto. Forse è a poche decine di metri, quell'ombra che si avanza, forse è lui, sì, è lui, Bat*».

L'autre c'est moi

As ved quel ca vé avanti de luntan?
an föm, c'al dventa n'om a poc a poc?
T'ag vè vers,
t'a speri ancora na volta c'al sia n'atar,
a scambiarsi dò babli finalment,
Sèt invece chi l'è?
Sempar cul rumpibal ad té.

Vedi qualcosa che viene da lontano?
un fumo che poco a poco è un uomo?
Gli vai verso,
speri ancora una volta che sia un altro,
le scambierete due chiacchere.
Sai invece chi è?
Sempre quel rompiballe di te.

Stricarm' in d'na parola, Té

In *I poveri sono matti*, questo rovesciamento d'identità si solidifica persino in uno scherzetto macabro, alla Jarry: «*Anche suo zio metteva di nascosto, tutti i giorni, sulle scale, un cartoccino di sabbia. "Chi sarà, Chi sarà?" domandavano gli inquilini. Quando morì le sue ultime parole furono accompagnate da un sorriso: "Ero io"*». Del resto tutto *Io sono il diavolo* è costellato da questa figura dell'improvviso rovesciamento, sin dall'ingegnosa prefazione in cui si descrive un pingue viaggiatore di treno («*grosso, occhi sporgenti e quasi calvo, appena tornato dalla vettura ristorante*») filtrato attraverso lo sguardo ostile del giovane che gli sta di fronte (c'è naturalmente un'inevitabile, puntuale immagine acquatica: «*Il signore grosso si svegliò, bevve con un gran sorso una bottiglia d'acqua, il giovane vide l'acqua scendere attraverso la trachea nello stomaco e diffondersi nell'intrico delle vene e inumidire l'immagine dei seni*», seni d'una donna che l'ingordo ha appena ingurgitato). Ma la sorpresa finale s'incarica appunto di rovesciare imprevedibilmente la prospettiva di quell'ottica ostile: «*Alla prima stazione il giovanotto discese, l'uomo grasso guardò con pigrizia la scarpa che il giovane gli aveva pestato nell'uscire. Questo fatto — l'uomo grosso ero io — m'è capitato l'anno scorso*». È lo stesso scambio narrativo che si produce nel capitoletto, *In aereoplano*, che racconta le sen-

zazioni di un uomo in volo; ma nell'attimo dell'atterraggio, scatta un analogo meccanismo di rovesciamento: «*L'aereoplano scende e io sono un ragazzo affacciato alla finestra che dice: guarda un aereoplano*». In più, s'aggiunge forse la connotazione morale connessa alla convinzione che non siamo certo migliori degli altri che tanto disprezziamo: «*Quando sono allegro penso a un tratto all'orrido G.M. che mi perseguita da anni, eccolo, si avvicina, finalmente può picchiarmi; mi è sopra e nel momento in cui mi colpisce ha le mie stesse sembianze, negli occhi le mie stesse ragioni*». Lo specchio come istanza morale (alla maniera di Lichtenberg).
Del resto questo rovesciamento assume spesso delle valenze narrative; abbiamo già sottolineato l'analogia con certe immagini di autoscopia alla Cocteau, con la figura del doppio e la paura schizofrenica dello sdoppiamento. «*Si ferma: vede se stesso staccarsi, continuare la strada, e molto serio infilare il portone... Ode i passi per le scale, la sedia smossa, le voci*». «*Un giorno sentii in una piazza tante volte attraversata che il mio corpo camminava senza di me: io ero di poco spostato fuori dal corpo*». Tutto ciò ha connessioni con un altro tema, quello della decomposizione del corpo, del trasformismo irrequieto dell'io, per esempio in una fantasia di questo tipo: «*Una notte mi sentii perfino sollevato dalle coltri di una spanna, una notte partivano da me corpi diafani identici al mio, e io restavo integro*».
Spesso l'integrità dell'io si decompone, magari nel puro gioco onomatopeico di *"vocali e consonanti"*: *Al macero*: «*Provate quando siete soli, come faccio io: Zavattini, Zavattini, Zavattini, Zavattini, Zavattini. A poco a poco diventa solo un suono, vedete, un suono, come di un sasso che cade, o il vento. Niente*». Esattamente quello che Jean-Pierre Léaud fa dinanzi ad uno specchio di *Baci rubati*, ripetendo all'infinito il nome di Antoine Doinel, e lo fa anche Bat. «*Bat, Bat, Bat, pensava, un nome. Provò a dire tante volte Bat. Era soltanto un suono. Niente*». È il caso addirittura di dare notizia ufficiale di questa disparizione dell'identità: «*Farò un comunicato, il sottoscritto non ha più niente in comune con sé, è un altro, un taglio netto nessuno potrà impedirlo, lascerò che le parole vengano fuori dalla mia bocca a caso [...] non mi riconoscerete [...] io non voglio essere responsabile di niente [...] io faccio un salto da una parte*».
Così, il crepuscolare «*coso con due gambe, che si chiama Guido Gustavo Gozzano*», diventa, per inevitabile scivolamento, un ranocchio. Nella divertente conversazione radiofonica *Il borotalco, sì, il borotalco* (contenuta in *Al macero*), che può essere considerata come un altro manifesto anti-*engagement*, Zavattini afferma: «*Ho ripetuto due volte nel titolo la parola borotalco, altrimenti parecchi ascoltatori avrebbero creduto trattarsi di un equivoco dell'annun-*

ciatore. Francamente, una conversazione intera sul borotalco non è un fatto comune. Lo so, a mettervi a disposizione la radio, questo potente e meraviglioso mezzo, voi cari amici trattereste la questione sociale — vi conosco — perciò vi irriterete alle mie parole e alcuni di voi mi aspetteranno all'uscita. Ma siate comprensivi, di che cosa parla il grillo nei campi e la rana sulla riva dei fossi? Non certo della questione sociale. E io mi sento un ranocchio questa sera, lo avrete immaginato». Ranocchio o pianura, pronta a ricevere il bacio liberatorio dell'acqua che dilaga. «*Lui tornò vuoto come un prato dopo il passaggio del vento*» o meglio ancora (è la sensazione panica dell'uomo che beve alla bottiglia): «*Io mi inondo, pensavo, mentre l'acqua gorgogliava per i miei prati*». E infine: «*Sono tutto pianura, un bambino potrebbe percorrermi senza fare cattivi incontri*».

Continuando su questa linea ci si rende conto che il bestiario degli io di Zavattini è piuttosto nutrito, dall'io-gatto («*Mi sento gatto. Anita, tu amavi un gatto*») all'io-topo («*Dei topi correvano tra le canne, si fermavano ogni tanto a annusare l'acqua, poi scomparvero in un buco. Mi immaginai in quel buco*»). Quello che interessa a Zavattini è la prospettiva originale da cui guardare il mondo. «*Che cosa vedono i pazzi? Bat vorrebbe sapere che cosa vedono le formiche. Egli non oserebbe prendere Maria davanti a una formica*». (Šklovskij ha studiato questo procedimento di «ottica animale» in Tolstoj).

E veniamo agli io-oggetto: «*Vorrei essere un aereoplano che mi passa sopra senza vedermi. Vorrei essere un occhio fondo, tutto occhio, che esclude di me nel campo visivo anche una sola ciglia, da confondermi con le cose stesse e non più: loro e io*». Occhio e rifiuto di sé, occhio deformazione dell'io: «*Premete un occhio con un dito, fissando una cosa, un calamaio, quello che volete; il calamaio si sdoppia e non sai qual è il vero dei due che vedi. Io sono un uomo ottenuto premendo il bulbo di un occhio*». E ancora: «*Arriva l'autobus e una ruota mi passa sul collo. Resistetti prima con l'osso chiamato pomo d'Adamo, poi tric trac, s'immagini una figura sullo schermo quando si rompe la pellicola [...]*».

Cancellarsi: «*Non riesco a trovare pace in nessun luogo, talvolta ho voglia di divorarmi tutto per avere un secondo di quiete, dopo l'ultimo boccone*».

È la sensazione opposta e panica dell'io che si dilata, sino ad occupare tutta la realtà; egualmente, una spia del malessere dell'io: «*Paolo brandisce l'arma, tu dormi, quanto gli sei nemico nel regolare sollevarsi del tuo petto, niente di lui consenti che entri in te, e perfino gli oggetti della tua camera sono della stessa materia che tu sei, non c'è più il vuoto ma tutto compatto fino all'infinito, oh, datemi un varco in cui io possa entrare, dice Paolo, e allora colpisce*».

Ancora una volta paura: «*Ho paura di essere soltanto l'immagine di uno specchio*».

Altri materiali

In dal dasdarm'an lamp:
saresia Crést
D'an po' c'a gl'o al suspét,
ineffabilmente, in lengia,
na specie ad spura ad smania,
voia ad sigà basà sbragà cambià.
E adès cusa faghia?
Lasèm an po' ambientà.

Nello svegliarmi un lampo:
sarei Cristo?
Da un po' il sospetto ce l'avevo,
ineffabilmente, in lingua,
una specie di prurito, di smania,
voglia di piangere baciare spaccare
cambiare.
E adesso che fare?
Lasciatemi un po' ambientare.

Stricarm' in d'na parola, An lamp

Ancora a proposito dell'io. *Ipocrita*: «... *è così naturale il mio, in mezzo allo stesso spampanarsi della morte riuscirei a stare su un ago col mio nome. Non lo creo io l'io, è lì, non vedo neanche il principio di questo io*». L'io ha bisogno della conferma dell'altro: «*Fermo, ero, in quanto visto dagli altri*». E poi una bellisima immagine, ripresa dalle sue riflessioni cinematografiche: «*I film con la macchina da presa voltata verso di sé come un phon...*».

Filosofia del pedinamento. Quando proprio si è poveri, il cinema ce lo si deve inventare con i propri mezzi. Così la "scoperta" del cinema a fini privati (un buco da cui origliare) può assumere anche una valenza morale. In *Io sono il diavolo* l'importuno protagonista ha fatto della limitrofa famiglia, carica di debiti, uno schermo per la propria quotidiana curiosità. «*Ho bisogno di tremilaottocento entro domani, capisci? "Tra pochi giorni, speriamo", supplicava Ciro. Io abitavo nella casa accanto e osservavo la scena da un buco. A un tratto vidi una cosa insolita: ripetersi esattamente la scena. ...laottocento entro domani... Fra pochi giorni speriamo" e ancora cinque o sei volte: "...laottocento..." [...] Credo sia stato un angelo a farmi assistere all'episodio affinché io impari: certo basterebbe un niente a risolvere i problemi odiosi fra gli uomini, provate a far ripetere molte volte una lite. Ma chi aveva il tempo per pensarci a fondo? In quel periodo dedicavo tante ore al tennis per dimagrire*». Ma veniamo ad altri pedinamenti. In *Totò il buono* si pedinano addirittura i

sogni degli altri, pesci con le scarpe e vecchie che volano. Ma si può pedinare persino Dio, o comunque origliare alle stanze del Vangelo. Da *Stricarm'in d'na parola*: «*Darei la vita / darei, per vederlo dal buco della serratura / alzarsi in piedi che va a farsi inchiodare / e si tira via con un dito (e le unghie?) / una briciola dalla barba bionda*». Un'umanissimo Cristo, come il Signore incontrato da Bat una *Domenica di maggio* ne *I poeti sono matti*. Un incontro che non avrà quasi storia: «*Domani dirà: "Io ho visto il Signore, Buon giorno, signor Doc, io ho visto il Signor. Tutto continua come prima, essi lo guarderanno con tanta diffidenza*». Ma anche Cristo non nasconde le sue debolezze: «*La sua mano nel parlare / senza accorgersene sbriciolava / la mollica, come mio padre*».
Un Dio così umano, familiare «*che non è più un Dio*»; al punto che ha suggerito a Zavattini l'idea di un nuovo libro: «*Una tantum è il titolo. Autore: Dio. Prefazione: Cesare Zavattini*».

La pazienza dell'infinito. «*Un uomo cammina: "Mi scusi, mi hanno detto che è di qui che si va all'infinito. Mi dica la verità". "Guardi che le hanno fatto uno scherzo. È esattamente la direzione opposta". "Tanto, per quello che ho da fare..." Si volta e riprende a camminare*». Così pazientemente, si costruisce l'infinito.

Il miracolo della parola. *Totò il buono*: «*E giunse la mattina. Incredibile. Se Totò avesse voluto, la mattina non sarebbe arrivata*». Spesso basta una parola, tanto è illimitata la fiducia di Zavattini; come quando si convince che se tutti pensassero "no, no, no", e magari lo dicessero anche all'unisono, quel poveretto di Bat moribondo non morirebbe. È sempre una questione di totalità. «*Ho finito quel mio grosso libro contro gli stuzzicadenti. Trecento pagine contro gli stuzzicadenti. Ma non basta: io spenderò il resto della mia vita per far scomparire questa orribile usanza. Val la pena, direte voi, di consumare una bella esistenza per una faccenda di così poco conto? Vale la pena. E se ciascuno di noi si prendesse la cura di eliminare qualche sconcezza, qualche idea sbagliata, ma una sola per persona, che meravigliosi risultati si otterrebbero! Pensate: in una città di un milione di abitanti nel corso di una generazione si eliminerebbero un milione circa di inconvenienti gravi e leggeri*». L'enumerazione (e l'elencazione, un po' alla maniera di Bouvard) è quasi sempre in Zavattini un elemento che scatena humour, paradossi. Tutti i critici citano volentieri la gara di matematica in *Parliamo tanto di me*, con il crescendo petroliniano di cifre e l'italiano Binacchi che vince, urlando: «*un miliardo di miliardo di miliardo... più uno*». Ma c'è di più, in Zavattini. Per esempio la conversazione radiofonica *Le bugie* (*Al macero*) è praticamente tutta giocata sul paradosso dell'eccessiva e grottesca enumerabilità delle menzogne. Una rigorosa tabella dell'inutile, del vacuo, dove più la precisione si fa pe-

dissequa, più scatena divertimento: «*Secondo il professor Stanin ogni uomo dice in media settantadue bugie in un giorno. Nelle bugie vengono compresi i saluti, gli auguri; per questo il numero è tanto elevato. Stanin afferma che la maggior parte delle bugie viene detta al mattino, in inverno più che in estate. Su questo punto dissento dall'egregio scienziato: la maggior parte delle bugie viene detta in autunno e precisamente dalle 14 alle 20. Perché? Registro il fenomeno, non lo spiego*». Qui siamo davvero *du côté de chez Campanile*. Tesi folli, sillogismi aberranti, stravaganti professioni, quasi una psicanalisi della menzogna. «*Sono finiti i bei tempi, quando dieci, venti persone ogni giorno venivano da me, a sottopormi casi onde svelassi se erano bugie o no. Oggi tutti se la sbrigano da soli*». Segue ovviamente, come si trattasse d'una vera scienza, la descrizione dei bacilli-bugia («*ce ne sono d'ogni specie, piccole piccole (...) grandi, ve ne sono di quelle che fanno ridere, sorridere, piangere o urlare. Nel Belgio ve ne sono che fanno spalancare l'occhio destro più del sinistro*»).
Arbasino, *Supereliogabalo*: «*E l'omosessualità? Non se ne è ancora parlato. (...) "Secondo me, non esiste". "No, no, infatti" "Come i Pappataci. Roba da opera". "Sono certi sciocchi giovanotti che vogliono fare gli spiritosi, ogni tanto, ma in realtà fingono". "Il tipico falso-problema". "Qualche caso, per carità, non lo si vuole negare, sarà forse esistito: a Londra; per esempio, almeno due o tre...". "Sì, ma nell'Ottocento"*». Il procedimento sembra essere molto simile. E c'è anche il classico effetto-Raymond Roussel, che il futuro autore delle *Impressions d'Afrique* applicò al cervello di Victor Hugo, rendendo reale, vissuta, la metafora "fucina di genio". Qui, «*alla signora Stanin*» (che vive in mezzo a schede, schedine, numeri, diagrammi e che ordina tutto il materiale dal quale il professor Stanin ricava poi le leggi sulle bugie) «*dobbiamo poi il completamento di un teorema giudicato da tutti troppo sommario. Le bugie hanno le gambe corte. La signora Stanin è riuscita ad accertare che le bugie hanno le gambe corte, un po' tozze, con molta peluria*». Più che non di analogie vissute, si tratta di metafore «abitate». Per tornare ai numeri, già in *Parliamo tanto di me*, ci troviamo di fronte ad una singolare proposta, la ridistribuzione dei baci. «*Matita alla mano: una donna distribuisce in media circa trentamila baci e ne riceve circa duecentomila durante la vita. Nella mia città ci sono trecentomila donne, cioè un movimento di alcuni miliardi di baci. A chi ne toccano migliaia e migliaia a chi poche dozzine. Con tale cifra sbalorditiva si potrebbe far stare allegro mezzo mondo. No signore, c'è perfino chi resta senza*». Ma c'è anche chi arriva prima degli altri. Nella novella *Gelosia di Batard* si scopre che «*il signore Batard era un indagatore e la sua strana professione l'esercitava come lettore di romanzi gialli. Elisabetta era uccisa a pagina 10 di un romanzo, poli-*

ziesco in circostanze misteriose. Solamente a pagina 312 si conosceva il nome dell'assassino. Il nostro Batard a pagina 42 aveva già trovato la chiave dell'enigma. Questo aveva fatto impressione anche a Dorothy, sua moglie, quantunque fosse una bella donna».
Inevitabile che questo perfetto indagatore di libri si faccia poi "tradire" dalla realtà: e non riesca a scoprire, nemmeno a «fine libro» il vero tradimento della bella, fedifraga Dorothy.
Quasi tutte le novelle di *Al macero* ruotano intorno ai meccanismi di sorpresa e di rovesciamento dell'adulterio piccolo-borghese e del tradimento domestico (sino al feroce *Il balcone*, che ha un perfetto meccanismo di pochade rovesciata, nero funebre sinistro, con quell'insistenza predestinata della moglie che vuole a tutti i costi una casa col balcone per poter "recitare" la scena dell'adulterio). Anzi, il vero meccanismo di queste novelle, è quello della sorpresa, del ribaltamento improvviso, del rispecchiamento dei ruoli e delle attese; ma bisognerebbe spiegarsi come mai, quasi sempre, se non gioca con il tema dell'"autre c'est moi" (*Un invito a pranzo, Il vestito*) questo meccanismo narrativo si "riempie" sempre con la figura della gelosia, così importante in Zavattini (pensiamo per esempio alla sorprendente *Lettera da Cuba a una donna che lo ha tradito*, così stilisticamente originale). Inseguire, pedinare, origliare, non-vedere, fingere di non-sapere (l'ipocrisia), tradire, mentire, sorprendere. La gelosia ha veramente un respiro che supera il fatto contingente, che si fa metafisica. Ricordiamo quello che Giacomo Debenedetti scriveva su Proust, sublime poeta della gelosia: La *Recherche* si struttura e si dipana «*come un continuo interrogatorio di gelosia. Proust si trova come in uno stato di dipendenza coatta di fronte alla realtà, alla verità degli aspetti — mondo esterno, natura, sentimenti — ch'egli deve appurare ed esprimere: dipendenza analoga a quella dell'innamorato di fronte alla persona che lo soggioga*». Per non soffrire gelosia, l'innamorato (cioè lo scrittore) deve sentirsi se non complice, certo per lo meno spettatore sulla scena dell'adulterio. Nell'*Ipocrita*: «*Mia moglie può tradirmi, lo dico con calma, se approfitta di questo momento così bello: sono tutto pianura, un bambino potrebbe percorrermi senza fare cattivi incontri. Presto, voli pure tra le braccia di un altro uomo. Ma lei russa dolcemente al mio fianco e quando si sveglierà da un pezzo non potrò più ritrovare questo tipo di luce, di tutto, nel quale è possibile che resista a vederla sotto il corpo di chicchessia*». Il geloso, «scrivendo» l'adulterio, non può fare a meno di svolgere il suo ruolo di demiurgo, di regista: «*Affrettati dunque, moglie, intanto che senza soffrire vedo che dici a qualcuno "ti amo" e le vostre bocche si uniscono. Piano piano ti sottraggo costui che visto di schiena mi pare uno sui quarant'anni dai radi capelli biondi, e al suo posto metto un altro ics. Cambio ancora e tu continui a gemere di piacere; un gemi-*

to cominciato col secondo finisce col terzo. Di costoro non mi assomiglia nessuno, parrebbe. La punta delle sue scarpe si ficca nel terreno umido mentre ti è sopra, ha spostato con la mano le foglie che gli solleticano la fronte». Il corpo abbandonato della moglie, distesa accanto, supina e inconsapevole, diventa lo schermo, la pagina bianca su cui far scorrere i rivoli di una fantasia scatenata e rapidamente solidificata in grumi di realismo pittorico (la punta delle scarpe, la mano, lo stendersi sul fianco). «*Ora ti sta dicendo che quando era ragazzo saltava due metri e tu dici che ti piacciono i gelati. Come l'avresti detto a me che ti piacciono i gelati? Con chi parli ora è magro, nero di pelo, ti accarezza un braccio: lo avrei ucciso fra poco, lo ucciderei fra poco. Ma per adesso uccidere è solo un* u *due* c *un* i *un* d *un* e *un* r *un* e». Mentre la parola vuota, si sfoglia e nel sogno non ritrova il proprio potere miracoloso, nuovi destini biografici s'intrecciano, nuove scene domestiche si dispongono: «*Di quest'altro uomo che ti sta parlando — con il quale hai avuto un figlio, che gioca — vedo soltanto l'abito. Ha detto al sarto palpando come me la stoffa: "Mi sta bene il blu corretto con una riga bianca". e io quando scelsi la stoffa dicevo: "io scelgo questo colore, io, proprio io". Mi gonfiavo di orgoglio vicino a te perché sceglievo un colore e quel mio scegliere era come quando ti baciavo e discorrevo con te, vocali e consonanti, tutte mie come il rumore dei passi quando cammino, mio, e credevo che tu fossi mia, sotto di me per sempre. Puoi tradirmi mia cara. Ah, mi sono mosso e il braccio che sosteneva da tanto tempo la testa voltata verso di te, mi duole. Il lampo si spegne, ha illuminato cose che a contarle ci vogliono secoli, eppure è durato un secondo, sono tornato come prima*».

L'attimo come stupore. L'eros, la morte, il vedere e la gelosia come veicoli d'uno stupore che non finisce. Dall'intervista, *Zavattini parla di Zavattini: «Stupore è una cosa che solo col tempo sono riuscito a capire: diciamo che non è puramente il fantastico... Ecco, è uno stupore del reale [...] è curioso che da un lato mi si spalanca addosso un materiale "epifanico", pur nella sua banalità, e dall'altro invece una miserabilità incredibile!*». Da *Stricarm*: «*Mi hanno visto / correre d'improvviso / come un cane da trifola / quando sente l'odore. / Dove va questo matto? / Avevo visto / un albero prendere un altro aspetto / e se lo avessi toccato avrei saputo cosa. / Ma benché gli fossi arrivato addosso / quasi con la sveltezza del pensiero / albero era tornato. / Col fiatone mi ci appoggiai / la schiena sentiva del tronco la scorza, / ai miei piedi l'aria / l'ombra delle foglie / faceva tremolare. Non c'era che da continuare / il mio tran tran*». È il lampo improvviso, felice e tragico dell'epifania, «*queste liti sono vecchie almeno quanto il riso. Ma ieri la cosa mi ha colpito come*

fosse la prima volta. Avviene sempre così nella vita, scopriamo le cose tanto comuni solo in un certo giorno, in un certo minuto, direi» (*Al macero*). Un attimo e l'effetto è già svanito: «*Ho aperto la finestra / convinto ch'era domenica. / Tra l'altro un passerotto beccava, / in confidenza meco e il resto del mondo. / Se uno avesse sparato, non era vero. / Nel passarmi una mano tra i capelli / mi è venuto in mente: è lunedì. / Da lunedì sono diventati la grana dei colori rumori odori, / scappato l'uccellino*».

Al rallentatore, nelle caverne del tempo

«Ormai, io non sono che tempo»
Chateaubriand, *La vie de Rancé*

Fermare il tempo, per studiare meglio il reale, è l'illusione del cinema. *Diario di cinema e di vita*: «*L'uomo è lì davanti a noi e lo possiamo guardare al rallentatore, per accertare la concretezza di un suo minuto di presenza che ci indicherà perciò come altrettanto concreto il nostro minuto di assenza [...] Questo del resto era il cinema sin dal suo primo aprirsi dell'obiettivo alla luce, tutto gli era uguale, fu il momento più incontaminato e promettente, la realtà sepolta sotto i miti riaffiorava lentamente, un albero, un vecchio, uno che mangia, che dorme, che piange, ma si preferì l'intreccio, per evitare equazioni troppo sorprendenti: il primo piano dell'occhio di un povero si sarebbe potuto credere quello di un ricco e viceversa*».
L'occhio epifanico (cinematografico) di Zavattini, spesso, anche senza bisogno d'un obiettivo tecnico, scopre, dietro sotto tra le cose, misteriose caverne in cui respira una vita impercettibile, che solo un occhio particolarmente coltivato può cogliere. *Al macero*: «*Si lasciano passare gli anni, i cari anni che trasportano milioni di cose davanti ai nostri occhi e noi cogliamo solo un fuscello. Si lasciano passare i giorni gremiti di eventi, come una goccia d'acqua è gremita di microbi, di meravigliosi fiori, di spazi vuoti invisibili. E un mattino si dice: avrei potuto vedere questo, provare questo, udire questo. Troppo tardi*». Oppure, da *Un soggetto cinematografico*: «*Ma che cosa sa lui, degli anfratti, dei burroni, scoscendimenti, picchi, grotte che ci sono dentro di me? Il colpo di rivoltella è stato un attimo, un impulso. Così rapido che non c'entrava dentro nemmeno una pagliuzza dialettica. Individibile. Ma qui... qui possiamo, dobbiamo scandire. Ed io appartengo ad una categoria che ha l'obbligo di pensare... sempre... anche dopo morto*». Da *Zavattini parla di Zavattini*: «*Se nasce questo sfiduciato pensiero è perché tu ci sei e vuoi. In un certo senso cominci a diventare una massa compatta nel momento di maggior disgregazione e succede come guardando*

con una lente potente, direi con un telescopio, e ci vedi delle intercapedini, dei vuoti che s'ingrandiscono, annullando i pieni. Deve essere qualche cosa che ha dei punti di contatto con i buchi neri degli astronomi».
Il mondo, dunque, brulica di punti neri, di vuoti, di microbi immaginari e di spiriti invisibili. In *Io sono il diavolo*: «*è vero, nelle nostre camere vivono miriadi di insetti, li guardiamo distrattamente quando capitano sotto il nostro occhio: scompaiono nella polvere, nelle fessure, le forbici, i millepiedi, riappaiono al buio attraverso il nostro corpo e spesso faticano a liberare le esili gambette dai laghi del nostro sudore*». Si racconta che il mitico *Viaggio di G. Mastorna* di Fellini avrebbe narrato (o narrerà) l'avventura d'un grande uomo, forse un direttore d'orchestra, che improvvisamente, pare durante un viaggio aereo, entra in un mondo senza tempo, che non esiste: ebbene, la narrativa di Zavattini spesso crea questo effetto, illusorio, di penetrare dietro le cose in un mondo che potrebbe anche passare inavvertito. Il tempo si distende, si stira, si dilata, approfittando della distrazione di uomini troppo frettolosi: non è vero che le cose sono immobili, ferme, identiche a se stesse. È quello che succede in una vetrina di *Al macero*. «*Gli orologi hanno la loro ambizione. Come le spazzole, del resto, i pettini o qualsiasi altro oggetto. Ma non divaghiamo. Mi accorsi di questo tanti anni fa davanti a una vetrina dell'orologiaio Sandor. Vi erano allineati cento, forse duecento orologi. Li guardai attentamente a lungo: ebbene, notai che ciascuno cercava di passare davanti all'altro. Era commovente vedere un piccolo, piccolissimo orologio, stare alle calcagna di un grosso cronometro d'oro. Per un'ora vi riuscì, senza perdere un attimo, poi dovette cedere due secondi, tre, quattro secondi, sinché, sfiancato, si fermò di colpo. Notai anche un vecchio orologio con carillon, ogni ora egli faceva una deliziosa suonatina. Intanto gli altri orologi ne approfittavano per guadagnare terreno*».

Le parole sono cose

> Lasciateli sui margini della strada ad
> aggiustare il verbo con l'attributo
> come i ciclisti che hanno forato.
>
> *Un soggetto cinematografico*

«*Come nascono certe parole? Gli uomini dormono e le parole strisciano come vermi, si preparano sulla lingua*» (lettera a Mino Maccari). Non c'è dubbio che in Zavattini le parole siano strani animali, che hanno la loro autonomia e la loro buona dispettosità campagnola. E poeticamente, «*li paroli li fa rumur d'cunchigli*», le parole

danno rumore di conchiglia. Ma soprattutto, sono cose. Da un'intervista a «Paese sera» del 1967: «*...conoscere gli infiniti rapporti tra me, gli oggetti, le persone... scavare al punto che ogni parola è veramente una cosa o un'azione*». È quello che sottolinea anche Walter Pedullà nell'introduzione a *Zavattini parla di Zavattini*: «*Dialetto come ritorno all'infanzia, la propria, quella del mondo e quella del linguaggio contadino. Un linguaggio iniziale che tratta le parole come cose*». Così le parole le si possono "aggiustare" al bordo del discorso, come gomme da bicicletta, mentre le idee, solidificate, vanno a spasso da sole, nella stanza della letteratura oppure «si sciolgono, come gelati». «*Ogni tanto qualcuno esclama: ecco un'idea. Le idee, infatti, si mostrano da sole; quando meno te le aspetti, perfino durante il sonno. Sovente fanno una capatina e spariscono*». Dal blando, fiabesco animismo di *Parliamo tanto di me* si passa ad un paesaggio più surreale (è inevitabile pensare ancora a Grandville) di virgole e accidenti che dispongono d'una loro ben codificata autonomia. *Lettera ai correttori di bozze*: «*Che cos'è una virgola? Una virgola è un suono, il galoppo invece del trotto, una fanciulla che divide l'aria della nebbia. Oh, una virgola, voi dite... e sotto il vostro occhio cadente passano le virgole in punta di piedi, se ne vanno dai giusti periodi verso il limbo*».
Forse è la stessa storia della lingua, che crea intorno alle parole un involucro come di cose, di oggetti (lettera a Fernando Palazzi: «*mi fermo su un vocabolo, a caso: campanello. Quale commozione. Questo vocabolo lo adoperò mio padre, mio nonno, il mio trisavolo e lo adopereranno i miei figli e i miei nipoti*». E forse è proprio la storia, il logoramento delle parole stesse (parole troppo usate, lerce delle ditate di troppi parlanti, proprio come i libri della biblioteca circolare di Madame Bovary, secondo Mary McCarthy) che genera questa voglia di rovesciarle, di stordirle, di sorprenderle: «*Si può cercare abbaiamento con la speranza di una sorpresa. Invece vuol proprio dire abbaiamento, da secoli*». E allora «*vorrei inventare durante la vita almeno una parola. Fra pessimo e pesta a pagina 805 c'è posto. Specie quando mi adiro e la voce cigola, stride o raspa nell'offendere il mio interlocutore, sento il bisogno di una nuova parola; la cerco, escono dalla strozza sibili, mugolii, ululati, sillabe. Capisco perché alcuni muoiano di sincope durante le liti: non trovano la nuova offesa*». Tutta la letteratura "surreal-fantastica" italiana, da Landolfi a Palazzeschi, a Savinio a Malerba, fino all'Arbasino del *Supereliogabalo* è attraversata da questa mitologia della parola che si fa cosa, oggetto, *souvenir*. Zavattini non è da meno; come in un *collage* di Max Ernst, sin da *I poveri sono matti* ecco le ore «*che se ne vanno, battendo le ali. Addio, ore sedici e trenta, non vi vedrò mai più. [...] Forse nella strada tutti sono attoniti col viso in aria: le donne ai balconi, coi figli stretti al seno, guardano lasciare*

la terra le diciassette e cinquantotto. Bat dice forte: "Giorgio Danis, dove sei?". La sua voce ha fatto il giro del mondo. Torna al tavolo e la sua voce, uscita dalla finestra, spazia per l'etere: adesso ha sfiorato un corteo di cherubini che si sono voltati di scatto. In questo momento l'Orsa Maggiore si incrocia con un "imperciocché", deve essere di un signore che sta parlando a Riva di Trento. "Imperciocché - Giorgio Danis - imperciocché". Giocano a rimpiattino tra le nubi, ora che si è unito a loro il cu-cu di un bambino finito sotto un cavallo a Rotterdam».

Sorpresa

«*Così la vita scompare trasformandosi in nulla. L'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra*». Da dove proviene questa citazione? Sicuramente da *Ipocrita 1943*. Invece no, è un'osservazione di Šklovskij. Che cosa si vuol alludere, che c'è un legame tra i due autori? Per carità. Ma non bisogna poi nemmeno manifestare troppi timori nel far reagire insieme degli universi così lontani e indipendenti. Nessuno vuol stabilire analogie, simmetrie; semplicemente rilevare curiose coincidenze.
Per esempio, sto traducendo il Roland Barthes sul Giappone, *L'Empire de signes*. Trovo in *Straparole* una frase che mi sorprende: «*Voglio dire che appena arrivo dalle mie parti è come varcare la frontiera del grigio; lascio alle mie spalle traffici, politica, blu, rosso, e entro in qualcosa di impreciso, o meglio, il preciso dell'impreciso, non è un gioco di parole, ho visto molti grigi, quelli del Po (...)*». Se non esistesse il Po a solcare questo Giappone immaginario si potrebbe cadere in equivoco. E so benissimo che non ci sono personalità più distanti di Barthes e Zavattini, ma citare Barthes, Foucault, Richard, Genette per Zavattini non mi pare poi così forzato. Tutte le chiavi possono funzionare. Ci pensa Zavattini stesso a proporci un motivo autoironico: «*Cun la man in sla to spala mama / a resisti alla noiosaclicait a levistòs fucolt / a totli coi c'at sé cunvint d'esag / propria cm'adès (i Mariani i à impisà la lus, / in sét a taula) / a lur it fa sparì / o dvantè d'iatar. / Ma s um sincér, mama / anca ma a n'an pensi dli robi not e dé / e a cambi da luntan / gent ca n'al sa mia*» (*Mi fai qualcosa di buono da mangiare? / Con la mano sulla tua spalla, mamma, / resisto alla noisaclicait a levistròs fucolt / a tutti quelli che sei convinto di esserci / proprio come adesso (i Mariani / hanno acceso la luce, stanno per mettersi a tavola) / e loro ti fanno sparire o diventare altro. / Sono sincero mamma, / anch'io ne penso delle cose notte e giorno e cambio / da lontano la gente che non lo sa*"). Forse, da lontano, ho "cambiato" Zavattini, ma non cre-

do di averlo poi travisato troppo. Averlo citato così minuziosamente, sino al parassitismo ha avuto un preciso significato, per me: dimostrare che non stavo forzando lo "spirito" del testo. Per questo credo di non aver tradito Zavattini quando l'ho fatto passare per uno scrittore, padanamente e bonariamente, metaletterario.

---

[1]«È ormai evidente del resto che "artificio" era la parola d'ordine del formalismo russo. L'arte come artificio, l'artificio dello straniamento (*priëm ostranenija*) un artificio messo a nudo, l'opera d'arte come somma degli artifici impiegati, in tutte queste affermazione fondamentali, *priëm* è un termine chiave, l'unità base della forma poetica, il canale della letterarietà». V. Erlich, *Il formalismo russo*, Bompiani, Milano.

[2]«Esatto. Il romanzo è la valorizzazione di una persona, la valorizzazione di un caso, di una data, di un periodo storico... tutto questo con delle serie giustificazioni, ma anche con l'insidia di rendere gerarchico un accadimento, un protagonista» da *Zavattini parla di Zavattini*, a cura di Silvana Cirillo, Lerici editore, Roma

[3]«Fa caldissimo: 33 gradi! Il Boulevard Bourdon "si trova assolutamente deserto" come una scena vuota pronta sia per un cabaret dadà, sia per un sacrificio rituale, sia per un happening progettato da Artaud, ma quando entrano simultaneamente dai due lati oppoti i due clowns, con gesti speculari e simmetrici, finché siedono sulla stessa panchina e scoprono di aver avuto la stessa idea di scrivere il proprio nome dentro il cappello, è chiaro che il funerale di padre Zosima si è trasformato in una farsa di Charlot di folle precisione meccanica».
Alberto Arbasino, *Certi Romanzi,* Feltrinelli, Milano.

Nel '38, Zavattini (per caso)

Antonello Trombadori

Vorrei telefonare a Cesare (sono decenni che non ci vediamo) per chiedergli come mai ripercorrendo le pagine de *I poveri sono matti* non m'è riuscito di trovare un'immagine (una situazione) che non riesco a convincermi che non sia lì.
La situazione (l'immagine) è questa: un uomo mette l'orecchio sulla pancia della moglie incinta per sentire come batte il cuore del bambino.
Ma rinuncio a telefonare. Mi viene a mente il rimprovero che Cesare mi ha fatto scivolare qualche tempo fa nella dedica di un suo libro. Vado a prenderlo. È così. Sul frontespizio de *La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini* c'è scritto: «Caro Antonello, com'è lontana Via Merici, mannaggia! Tuo Cesare». E la data è nientemeno che il dicembre del '76.
Perché mi è venuta a mente l'immagine che non ho trovato? Proprio perché mi è stato chiesto di testimoniare su Zavattini pittore disegnatore inventore d'immagini, soprattutto di volti (ingannevoli «come il volto che vediamo dentro la luna»: sono parole sue scrivendo d'altro e quindi tanto più pertinenti e, per giunta, anteriori a quel volto ciclopico di Fautrier del '43 che sembrerebbe un archetipo di quelli zavattiniani).
Devo essere sincero: quell'immagine (o situazione) da quando la lessi (era fra il '37 e il '40, ne sono certo) me la sono portata dentro come zavattinianamente molto intensa del triangolo madre-padre-figlio: un triangolo in permanente divenire come la prosa di Zavattini e come il rapporto della sua parola con il racconto o con la sequenza. Ecco perché doveva diventare scrittore di film.
Sfogliamo i cataloghi della pittura di Zavattini. Ha detto egli stesso: «Nel '38 ho cominciato a dipingere (per caso)»; e ha precisato: «Dopo tre o quattro anni ripresi a pittare, come diceva Luigi Pirandello».
Quegli oblunghi autoritratti o ritratti ovoidali, quei piccoli preti e «enfants de choeur» («a sei anni un nuvolo di zie mi infilò una cotta

di chierico ricamata a mano e seguivo anche i funerali con candele più alte di me, le zie pazze di gioia mi spiavano dalle finestre»); quei piccoli funerali (ha fatto proprio bene Renzo Margonari a ricordare in funzione dei più ricorrenti soggetti figurativi zavattiniani, fra l'odore dei ceri e dell'incenso infantili e lo stupore della continuità secolare del rito cattolico dall'alto lustreggiante della tiara dei Papi fino all'orlo polveroso della tonaca dei curati, ha fatto bene a ricordare questa splendida coroncina di versi di Cesare nel dialetto reggiano di Luzzara: *«O vèst un funeral/ acsé puvrét/ c'an ghéra gnanc'al mort/ dentr'in la casa./ La gént adré i sigava./ A sigava anca mé/ senza savé al parché/ in mes a la fümana»*)[1]; quelle barchette e quella gru con un piccolo impiccato (quasi una piccola croce pendente dal rosario); quelle "cocomere" e quelle zucche gialle che riconducono sempre alla "zucca" di lui medesimo, "crapa pelada" o volto senza volto «come quello che vediamo dentro la luna», ecc. ecc. Il «volto che vediamo *dentro*», non *nella* o *sulla* luna. *Dentro:* come il bambino che sta *dentro* la donna sulla cui pancia Zavattini (anche se mi sarà dimostrato che questa immagine me la sono figurata io e che in Zavattini non c'è, continuerò a pensare il contrario) invitava ad appoggiare l'orecchio. Secondo me sta in questa immagine (o situazione) una delle chiavi non solo di tutto Zavattini scrittore sceneggiatore uomo di film ma in particolare di Zavattini che traduce in senso figurativo, astratto o narrante, sempre in ogni caso appena caricaturale (dico *appena* che è ottenimento difficile quando matite e pennelli corrono), qualcosa di remoto, di profondo, di raccolto, quasi all'ecogoniometro, dalla memoria del punto più indistinto (e perciò occorre tendere bene l'orecchio) ma tuttavia letteralmente riconsegnabile alla tela o al foglio nella più elementare semplicità.

Non è un *naïf* Zavattini. Come scrittore non ne parliamo. Ma nemmeno come pittore, anche se, e questo non glielo perdono, egli indulge troppo con i *naïfs,* si chiamino pure Ligabue o Generalich.

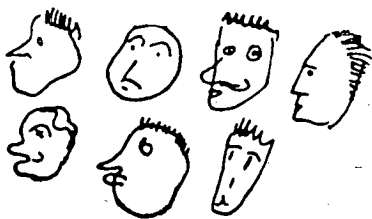
La questione di Zavattini pittore si colloca ben altrove. Certo anche nel suo gusto e nella sua formazione attentissima ai tempi figurativi del passato e del presente. Io non so se Raffaele Carrieri abbia mai dipinto, ma se lo ha fatto sarebbe forse nelle tele e nei disegni di Carrieri, poeta e critico d'arte, il punto di riferimento più autentico della cultura figurativa di Zavattini: fra il surreale e il dada. Tutti coloro che hanno scritto di Zavattini pittore hanno fatto nomi giusti; anche quelli facili di altri scrittori-pittori.

Guttuso ha ricordato Klee e certo nelle ambizioni microcosmiche di Zavattini pittore quell'ambizione non deve esser mancata. Ma se non sbaglio nessuno ha fatto i tre nomi che a me paiono i più congeniali non per assegnare a Zavattini pittore dei modelli ma per indicare delle eco sicuramente "viste e ascoltate" insieme, da

quell'auscultazione incessante su quel ventre pregno di cui si diceva: il primo Larionov; il primo Rosai; tutto Licini. Si pensi bene: sono tre grandi artisti per i quali il disegno e il colore risultano sempre anche "parola" e per i quali il sospetto di *naïvetée* serpeggia sempre senza mai dichiararsi, anzi per essere poi posto in fuga dalla drammaticità della conclusione figurale.
Ma detto questo (ammesso che anche per altri abbia il valore ermeneutico che ha per me davanti ai fogli e ai dipinti di Zavattini) non si è detto ancora quasi nulla. Eppure la chiave, anzi le chiavi, sono a portata di mano.
Posso sbagliarmi ma credo che nessuno vi abbia mai fatto ricorso per aprire all'improvviso e di colpo la porta dello studio dove, sia Via Suor Angela Merici (così lontana!) o sia Luzzara (ancora più lontana!), Zavattini, ne sono certo, continua a dipingere anche quei tondeggianti e illuminati girasoli che prima ho dimenticato di citare, così al tempo stesso carichi d'oro (come la tiara del Papa) e intrisi di polvere della Bassa o delle rive di Po (come l'orlo scampanato della tonaca dei preti).
A un certo punto di *Parliamo tanto di me* (1931) appare un certo Mac Namara. Tutto lascia supporre che si tratta di un pittore. E infatti «tra il più religioso silenzio: "Volete posare per me? — disse — un'ora dieci lire"».
Dovrei citare tutto il passo di Zavattini ma toglierei al lettore l'obbligo e la fortuna di andarselo a cercare nel libro. Vengo perciò al fatto.
Sì: Mac Namara era un'artista. «Sedette al tavolo, prese in mano la penna. Davanti a lui c'era una pila di fogli bianchi». A un tratto, dopo aver lasciato libero il modello di fare quel che voleva, gridò: «Alt!».
Di qui conviene citare per intero: «"Sedetevi" ordinò "e arricciate il naso..." Ubbidii. "Fischiate". Ubbidii ma con una straordinaria difficoltà. Tutti sanno come sia difficile fischiare e nello stesso tempo arricciare il naso. Fischiai l'arietta del "Gombos". E intanto mi guardava avanzando il capo e ritraendolo, aggrottando le ciglia, dall'alto in basso, come usano i pittori o gli scultori. "Passeggiate, girate...". Fu nel passargli dietro la sedia che mi accorsi di una cosa, e trasecolai: sul foglio non aveva fatto un disegno, ma due righe di parole: "Elisabetta si pulì le scarpe con un vecchio straccio di lana...". Trascorsa l'ora mi licenziò. "Tornate domani" disse. Io non tornai più. Seppi dopo tanto tempo, per caso, (*per caso:* dirà poi Zavattini dei suoi esordi pittorici autopresentandosi alla Galleria Gian Ferrari a Milano nel febbraio del 1966) che quel tipo era un grande scrittore, e che non poteva creare senza un modello. Il suo capolavoro l'aveva fatto tenendo davanti a sé un vecchio che ripeteva ogni due minuti la parola *iosuma* ».

Mica male, no?
La seconda chiave è alle pagine 190 e 191 de *I poveri sono matti* nell'edizione Bompiani *I tre libri* del '55 (Cesare me la mandò con la scritta augurale a mò di dedica «Caro Antonello, è capodanno, viva la Roma, viva la Lazio, viva tutto. Tuo Za»).
Qui non c'è da riferire. C'è solo da riprodurre in cliché la prima delle due pagine dall'inizio del secondo capoverso: "Guardate, io disegno...", alla ottava riga della pagina successiva: "Voi preferite...":

«Guardate, io disegno, come posso qui, una faccia. Quali cose architettate sul suo conto, ed egli stesso le architetterebbe contemplandosi. Si chiama Braum, è buono o cattivo. Cosí nella vita i vostri occhi cavano dalla folla uomini, oh che fatica, mattina e sera, quelli che vediamo, anche nei sogni, quelli di cui parliamo e sentiamo parlare. Gli altri non esistono per voi, sono come Bat in questo momento.

«I re sulla strada incontrano talvolta un padre con una supplica: scriveranno dalla reggia per sapere sue notizie, ogni anno, e gli scriveranno con il nome e con il lungo indirizzo. Il buon Braum, quel padre, sono come Bigi, eccolo, sono come i centomila padri che diventeranno polvere e non incontreranno mai un re. Questo foglio bianco pullula di uomini, aiutatemi...

«Un secondo prima non c'erano, e voi avreste vissuto tutta la vita ignorandoli. Ora sono qui e li fissate pieni di curiosità.

«Voi non mi aiutate.

«Voi preferite informarvi se la contessa di Melun era piccola.»

Ecco una mia piccola antologia figurativa da Zavattini-Mac Namara:

La striscia di sole che Bat trovava a una spanna dalla sua sedia è già arrivata sullo scaffale;

anche le siepi sembrano d'argento;

quel palo rosso visto ieri dall'autobus;

un'orecchia più rossa dell'altra;

dallo schermo si diffonde un chiarore che infiamma le facce degli spettatori della prima fila;

in riva ai laghi turchini e nei campi di grano;

prese un granellino di polvere e si chiuse in casa a guardarlo;

Bat vorrebbe sapere che cosa vedono le formiche.

[1] Ho visto un funerale / così povero / che non c'èra neanche il morto / dentro la cassa. / La gente dietro piangeva. / Piangevo anch'io / senza perché / in mezzo alla fiumana.

"Miracolo a Milano"
Sceneggiatura desunta dalla moviola

a cura di Angela Prudenzi

Cesare Zavattini negli anni Sessanta

La lettura alla moviola di un film crea inevitabilmente una serie di problemi legati non solo alla difficoltà di descrivere sufficientemente un'inquadratura o una sequenza, ma soprattutto alla difficoltà di uniformarsi a dei criteri generali di trascrizione. E se la trascrizione del linguaggio cinematografico è di per sé ardua, nel caso di *Miracolo a Milano* è risultata ancor più faticosa per l'estrema complessità delle sequenze, il gran numero dei personaggi in campo, e, non ultimo, l'uso del dialetto milanese spesso incomprensibile. Per ovviare a tali problemi, ho creduto opportuno uniformarmi ad un criterio forse non troppo corretto dal punto di vista "filologico", ma di indubbia utilità: quello della semplificazione.
La prima difficoltà si è presentata al momento di dividere il film in sequenze; operazione, questa, apparentemente semplice. Tuttavia nel caso specifico di *Miracolo a Milano,* è risultato praticamente impossibile rispettare la norma che regola le sequenze secondo un'unità di tempo, di luogo, e/o di azione. Il film, infatti, è caratterizzato da poche sequenze, lunghissime ed estremamente articolate (ad eccezione delle prime sei che, peraltro, sono una sorta di prologo alla storia vera e propria), nelle quali le singole vicende sono protratte nel tempo (giorno-notte-giorno), e sviluppate in luoghi diversi (esterno della bidonville - interno delle baracche).
Per averne conferma, basta esaminare la sequenza XIV, la più lunga e complessa del film. Essa ha inizio di giorno, con gli scagnozzi di Mobbi che invadono la bidonville per scacciare i poveri, e termina la mattina dopo, con Totò e i suoi amici che volano verso "un mondo migliore". Se in questo caso l'unità di tempo è sostanzialmente rispettata, non accade la stessa cosa all'unità di azione e di luogo. La sequenza si snoda in una serie di singole vicende che non sono però separabili tra loro, perché tenute insieme, almeno a mio giudizio, dalla figura di Totò. Egli riesce infatti, con la sua sola presenza, a creare conseguenze determinanti nel comportamento degli altri protagonisti. Tutte le azioni dei personaggi, e specialmente in questa parte del film, sono frutto della "straordinarietà" emanata da Totò, e si susseguono in un crescendo che ha il suo culmine nella fuga sulle scope. Il criterio della semplificazione (in realtà solo apparente) ha perciò suggerito di non spezzettare la sequenza, ma di renderla nella sua globalità, evidenziando, nei limiti del possibile, il caos finale del film.
Riguardo al dialetto, le difficoltà sono state di duplice natura, in quanto al

problema immediato della comprensione diretta, si è aggiunto quello, ben più rilevante, della corretta trascrizione del parlato. I dialoghi sono stati generalmente riportati in "milanese", tuttavia a volte ciò non è avvenuto, sia perché era difficile afferrare il senso di parole pronunciate contemporaneamente da più persone, sia perché il sonoro del film non è sempre perfetto. In casi come questo una sorta di traduzione in italiano del dialogo ha ovviato alla scarsa comprensione delle parole, in modo da restituire intatto almeno il senso delle frasi. Minori difficoltà ha creato la descrizione degli ambienti e dei personaggi, anche se le azioni si svolgono per lo più nelle strade e nelle piazze della bidonville, difficilmente riconoscibili l'una dall'altra, e popolate da un gran numero di persone sempre in movimento. Tuttavia, dato che in *Miracolo a Milano,* i personaggi sembrano avere maggiore importanza rispetto agli ambienti, è stato facile risolvere il problema dedicando una cura particolare alla descrizione dei loro movimenti piuttosto che agli ambienti.
Le sequenze si susseguono secondo la numerazione romana, la divisione delle inquadrature è invece affidata ad una successione di numeri arabi.

Infine, i termini tecnici usati per descrivere le inquadrature sono i seguenti:

Totale: quando l'inquadratura corrisponde al maggior spazio possibile inquadrabile dalla macchina da presa.

Semitotale: quando all'interno dell'inquadratura, che pure comprende un ampio spazio visivo, i personaggi e le azioni dei personaggi hanno un certo rilievo.

Piano ravvicinato: l'inquadratura è sostanzialmente sul personaggio (figura intera o mezza figura), ma l'ambiente circostante ha ancora una sua importanza.

Piano americano: il personaggio è inquadrato dalle ginocchia o preferibilmente dalla cintola in su (abbreviato in P.A.).

Primo piano: generalmente sono inquadrate le spalle e il volto del protagonista (abbreviato in P.P.).

Primissimo piano: solo il volto (abbreviato in P.P.P.).

Dettaglio: il particolare di un oggetto, di un volto o di un ambiente che si vuol evidenziare.

Panoramica: movimento ottenuto ruotando la macchina da presa sul suo asse.

Carrello: la macchina da presa posta su un carrello, o altro supporto mobile, si muove verso destra o verso sinistra, in alto o in basso.

Zoom: obbiettivo a fuoco variabile applicato alla macchina da presa che consente di ottenere effetti di avvicinamento (zoom on), o effetti di allontanamento (zoom off).

La macchina da presa è indicata con l'abbreviazione m.d.p.

Miracolo a Milano

Soggetto di Cesare Zavattini. Tratto dal suo romanzo "Totò il buono". Edito da Bompiani. Sceneggiatura di Cesare Zavattini e Vittorio De Sica Con la collaborazione di Suso Cecchi D'Amico, Mario Chiari, Adolfo Franci

Realizzato dalle Soc. Produzioni De Sica in associazione con l'E.N.I.C.

Interpreti: Emma Gramatica, Francesco Golisano, Paolo Stoppa, Guglielmo Bernabò, Brunella Bovo, Anna Carena, Flora Cambi, Virgilio Riento, Arturo Bragaglia, Erminio Spella, Riccardo Bertazzolo, Francesco Rissone, Angelo Prioli.

Fotografia: G.R. Aldo. Fonico: Bruno Brunacci. Operatore alla macchina: Gianni Di Venanzo. Assistenti: Augusto Tinelli, Michele Cristiani. Ispettore di produzione: Elmo De Sica. Segretario di produzione: Roberto Moretti. Fotografo di scena: Angelo Pennoni. Trucchi diretti da: Ned Mann. Operatori dei trucchi: Sid Howell, Dave Matture, Mattia Triznya. Assistenti alla regia: Luisa Alessandri, Umberto Scarpelli. Segretaria di edizione: Lu Leone Broggi. Costumi: Mario Chiari. Architetto e scenografo: Guido Fiorini. Assistente montaggio: Marcella Benvenuti. Montaggio: Eraldo Da Roma. Musiche: Alessandro Cicognini. Organizzazione generale: Umberto Scarpelli, Carmine Bologna. Direttore di produzione: Nino Misiano. Regia: Vittorio De Sica.

Il film è stato girato con negativo Dupont negli stabilimenti I.C.E.T. Milano - TITANUS - Cinecittà - Roma.

Registrazione sonora RCA. Sviluppo e stampa: F.lli Boschi - Roma / S.P.E.S. - Roma. Sviluppo e stampa trucchi: Film Service-Milano - S.P.E.S. - Roma.

I titoli di testa in bianco scorrono in sovraimpressione sull'immagine di un quadro. Sono accompagnati dal motivo musicale conduttore del film. Si chiudono con un fondo.

I

Periferia della città. Esterno giorno

1. Totale dell'argine di un fiume. In sovraimpressione: C'ERA UNA VOLTA... La m.d.p. panoramica verso una casa edificata poco lontano.

2. Semitotale della casa. Esce una donna anziana. Indossa un abito scuro coperto da un grembiule; sulle spalle uno scialle chiaro. La m.d.p. carrella anticipando la donna che si dirige verso l'orto antistante la casa.

3. Semitotale dell'orto. La vecchietta innaffia dei cavoli coltivati nel piccolo campo. Interrompe per un attimo l'azione per rispondere, fischiando, al canto di un uccellino.
(f.c.): Il pianto di un neonato.
Carrello indietro mentre la m.d.p. panoramica verso la donna che si avvicina al punto da cui sembra provenire il pianto.

4. Piano ravvicinato di un bambino che, adagiato in mezzo ai cavoli, piange. Le mani della donna scostano le foglie che lo circondano.

5. P.A. della vecchietta. Sorridendo si toglie lo scialle e lo allarga.

6. Piano ravvicinato del bambino come alla inquadratura 4. Le braccia della donna sollevano il neonato, dopo averlo coperto con lo scialle.

7. P.A. della vecchia come all'inquadratura 5. La donna si stringe al seno il piccolo e torna verso casa.

II

Casa sul fiume. Interno giorno.

1. Semitotale di una stanza della casa. L'ambiente è quasi completamente buio. Si apre una porta: entra la donna con il bambino in collo; attraversa la stanza in panoramica e si dirige verso la camera da letto. Un carrello in avanti scopre la stanza: un letto, una sedia e poche suppellettili ne costituiscono l'arredamento.
Piano ravvicinato della vecchina che, dopo aver adagiato il neonato sul letto, lo scopre per ammirarlo meglio. Poi lo ricopre per bene, piena di gioia per l'improvvisa "maternità".

III

Casa sul fiume. Interno giorno.

1. Dettaglio di un pentolino in cui bolle il latte. La m.d.p. panoramica verso l'alto e zoom fino a P.P. di un bambino di circa sei anni. Indossa un grembiule a quadretti e un bavagliolo. È Totò, il neonato sotto i cavoli, che la vecchina, come una vera mamma, ha amorevolmente cresciuto.

2. Dettaglio di una porta a vetri. Carrello indietro: la porta si apre e entra la Mamma. La m.d.p. carrella di nuovo indietro fino ad inquadrare in P.A. Totò e la Mamma che guardano verso un punto della stanza.

3. Piano ravvicinato di una macchina per cucinare. Il latte, per il troppo calore, fuoriesce dal pentolino. La m.d.p. panoramica verso destra mostrando il latte prima sulla stufa, poi verso il basso fin sul pavimento.

4. P.A. di Totò e della Mamma come all'inquadratura 2.
La Mamma stringe una spalla a Totò nell'intenzione di fargli capire che non è accaduto nulla di grave.

5. Semitotale dal basso dell'interno della cucina.
La Mamma si dirige verso un angolo della stanza. Si inginocchia — di profilo rispetto alla m.d.p. — e subito si rialza sollevando da terra una scatola. Di spalle torna verso Totò, voltandosi di nuovo in direzione della m.d.p. Si inginocchia deponendo a terra la scatola, da essa estrae alcuni oggetti che appoggia sul pavimento.
Totò si china per vedere meglio.

6. P.P. di Totò che guarda la Mamma e sorride.

7. Piano ravvicinato della Mamma e di Totò come all'inquadratura 5.

8. Semitotale della cucina come all'inquadratura 5.
La Mamma, ridendo, ha disposto tutta una serie di oggetti per terra.

9. Dettaglio del latte versato sul pavimento. Intorno al rivolo gli oggetti sono stati posti in modo da rendere l'idea di un fiume costeggiato da alberi.

10. Semitotale della cucina; continua l'inq. 8.
La Mamma, felice, si solleva le gonne per poter più agilmente saltare da una sponda all'altra del fiume immaginario.
MAMMA: *Come è grande la terra!*

11. P.P. di Totò. Sembra quasi meravigliato.

12. Semitotale della cucina. Continua l'inquadratura 10.
La Mamma torna dalla parte di Totò e lo invita a saltare il fiume con lei. Insieme saltano più volte.

IV

Camera da letto della Mamma. Interno giorno.

1. Totale di una zona di periferia. Sullo sfondo alcune costruzioni bianche. È il paesaggio che, dalla finestra della camera della Mamma, Totò scorge attraverso i vetri.

2. Piano ravvicinato di Totò che, di spalle, guarda attraverso i vetri della finestra. Si volta: la m.d.p. lo segue in panoramica mentre si avvicina al letto della Mamma. P.A. dei due. La Mamma, evidentemente malata, è distesa sul letto; una cuffia da notte le dona un aspetto estremamente tenero. Con dolcezza prende le mani di Totò fra le sue.

3. P.A. di Totò. Guarda la Mamma con tristezza.

4. P.A. di Totò e della Mamma come all'inq. 2. I due personaggi sono di profilo. La m.d.p. carrella leggermente in avanti.
MAMMA: *Quanto fa sette per sette?*

5. Piano ravvicinato dall'alto di Totò e della Mamma. La m.d.p. è in posizione angolata rispetto ai personaggi. La vecchina, di profilo, tiene ancora le mani di Totò nelle sue.
TOTÒ: *Quarantanove.*
Sul fondo si intravedono due uomini sbirciare dalla finestra.
MAMMA: *E sei per sei?*
TOTÒ: *Trentasei.*

6. P.A. della Mamma appoggiata ai cuscini. Totò, di spalle, la guarda.
MAMMA: *Tre per tre...*

7. P.A. dal basso. Totò sta piangendo.
(f.c.): Rumori di persone che bussano alla porta.
TOTÒ: *Quindici* (si volta verso la porta).

8. Piano ravvicinato della porta. Entrano i due che si erano intravisti dalla finestra. Sono entrambi vestiti di nero, con un cappello in testa. Hanno quasi l'aria di becchini. Con un gesto invitano Totò ad uscire: lo accompagnano con lo sguardo. Uno di loro, voltandosi, si assicura che Totò chiuda bene la porta.

9. Piano ravvicinato di Totò che, uscito dalla stanza, si chiude alle spalle la porta. In panoramica fa alcuni passi, improvvisamente si ferma e torna deciso verso la porta. Di nuovo la m.d.p. lo segue in panoramica. Totò si china a spiare dal buco della serratura.

10. Semitotale. Dalla serratura si intravede la donna sul letto e ai lati i due uomini. Sono dei medici venuti per visitarla.
Zoom attraverso la serratura. Carrello in avanti e P.A. dei due medici ai lati del letto della Mamma. Contemporaneamente tastano il polso alla malata; ognuno controlla il proprio orologio bisbigliando dei numeri.

La Mamma li osserva scettica.
Ancora uno zoom. P.P. della vecchina che sposta ripetutamente lo sguardo dall'uno all'altro.

11. PP. di uno dei medici. Ripete a voce alta il numero dei battiti cardiaci. I suoi occhi fissano ora l'orologio, ora il polso.
MEDICI (insieme): *40... 41... 42... 43... 44... 45... 46.*

12. PP. della Mamma come all'inq. 10. È sempre più sbigottita.

13. PP. del 2° medico.
MEDICI: *51... 52... 53... 54... 55... 56... 57.*

14. P.P. della Mamma. Continua l'inq. 12.
Sembra non capire cosa le accade intorno.

V

Periferia della città. Esterno giorno.

1. Totale di una strada costeggiata da alberi e case.
In primo piano un carro funebre trainato da un cavallo. Un uomo sale su di esso. Totò, di spalle rispetto alla macchina da presa, segue il carro, che avanza lungo la strada deserta. Il rumore degli zoccoli è ampliato dal silenzio circostante. Sopraggiunge dalla direzione opposta un uomo in bicicletta, che, superato il carro, scompare.

2. Semitotale della stessa strada. La m.d.p. è parallela alla via.
In lontananza un muro decrepito. Oltre il muro un palazzo alto con finestre e balconi indica la vicinanza della città. Entra in campo il carro funebre: la m.d.p. segue in panoramica il suo passaggio.

3. Semitotale di un incrocio stradale. Si intravedono i classici palazzoni di periferia. Il misero corteo funebre incrocia un carro da trasporto, trainato da sei cavalli.

4. Piano ravvicinato di Totò. Pur continuando a seguire il feretro della Mamma, Totò non può fare a meno di voltarsi ad ammirare il carro con i sei cavalli.

5. Piano ravvicinato del carro "di lusso" mentre oltrepassa un palazzo.

6. Piano ravvicinato di Totò ripreso come all'inq. 4. Sta ancora guardando ammirato il carro.

7. Semitotale di una strada. Il carro funebre è al centro della via, ripreso da dietro. Fanno da sfondo grattacieli sempre più numerosi. Si avvicina un tram, che, dopo aver dato la precedenza al carro funebre, riprende il suo tragitto.
(f.c.): una musica allegra reclamizza un negozio di scarpe.

8. Semitotale. Da una strada laterale giunge un'auto seguita da alcune persone che sorreggono in alto, sopra la testa, dei cartelli pubblicitari. L'allegro corteo si arresta per far transitare il carro. Totò, attirato dall'inaspettato spettacolo, si ferma.

9. P.A. dal basso di Totò. Dimentico della dolorosa situazione, il ragazzo è affascinato dallo strano corteo che gli sfila accanto.

10. Piano ravvicinato dal basso del carro funebre. Il becchino si gira per richiamare Totò.
BECCHINO: *Bambino, andiamo?*

11. P.A. dal basso di Totò. Continua l'inq. 9.
Totò si volta al richiamo del becchino.

12. Semitotale della stessa strada e dell'incrocio. La m.d.p. panoramica seguendo Totò che corre verso il carro: giunto vicino ad esso, riacquista un passo normale.

13. Semitotale di un'altra strada di periferia. Il carro è in primo piano. Dietro il carro, proprio al centro dell'inquadratura, una casa, ai cui lati si aprono due strade diverse. Dalla via sulla destra giunge di corsa un uomo, seguito da due carabinieri in uniforme e cappello alto. Dapprima l'uomo si nasconde dietro una macchina che sopraggiunge lentamente, poi corre in direzione del carro, che, nel frattempo, si è allontanato.

14. Piano ravvicinato del carro che procede lungo una strada bagnata. Totò e il fuggitivo seguono di spalle il feretro. L'uomo si toglie il cappello cercando di adeguarsi alla situazione tragica.

15. Semitotale della strada ripresa all'inq. 13.
I carabinieri cercano di individuare l'uomo.

16. Piano ravvicinato del carro come all'inq. 14.

17. P.A. di Totò. Il suo volto è carico di meraviglia; non riesce a capire chi sia l'uomo che gli cammina accanto.

18. P.A. del fuggitivo. Lo sconosciuto guarda Totò simulando un dolore che certamente non prova. Di colpo si gira per constatare se è ancora seguito.

19. Semitotale della stessa via ripresa come all'inq. 16.
I carabinieri imboccano la strada opposta a quella del carro.
Panoramica verso i due che si allontanano correndo.

20. P.A. del fuggitivo. Continua l'inq. 18. Vistosi al sicuro, l'uomo punta tranquillo verso il marciapiede.

21. P.A. di Totò come all'inq. 17. L'improvvisa apparizione e la successiva scomparsa dell'uomo, turbano più che mai Totò, il quale, stupito ma curioso, segue con lo sguardo lo sconosciuto.

22. Totale. Ancora una strada lungo il percorso del funerale: il carro la percorre lentamente.

VI

Una piazza di Milano. Esterno giorno.

1. Totale di una piazza. Intorno ad essa case semidiroccate.
Totò — calzoni lunghi, maglione e cappello — cammina "scortato" da due signori in abito scuro. Totò ha in mano una piccola valigia.
La m.d.p. carrella indietro anticipando i tre che avanzano scomparendo dall'inquadratura.

2. Semitotale di una facciata di un edificio fatiscente. Sopra un portone in pietra, campeggia una scritta: ORFANOTROFIO. Entrano in campo Totò e i due uomini che, di spalle, si avviano verso il portone. Si intravede una cancellata interna che viene aperta.

VII

Alcuni anni dopo. Stessa piazza. Esterno giorno.

1. Semitotale della facciata dell'orfanotrofio. È inverno: mucchi di neve occupano la strada. Alcuni anni sono trascorsi. Totò, ormai uomo, esce dallo stesso portone che

lo aveva accolto bambino. Come allora è accompagnato da due uomini, che gli stringono la mano prima di rientrare nell'orfanotrofio; Totò — indossa la divisa del collegio: giacca con bottoni dorati e cappello — si incammina verso il centro della piazza seguito in panoramica. È di spalle quando incontra un signore.
TOTÒ: *Buongiorno.*

2. Semitotale della piazza coperta di neve. Un carrello segue Totò mentre cammina e incontra un altro uomo.
TOTÒ: *Buongiorno* (si toglie il cappello).
1° UOMO: *Salve.*
Totò si gira a guardare l'uomo mentre si allontana: è felice che il suo saluto sia stato ricambiato. Ma ecco sopraggiungere un altro uomo, in fretta Totò si toglie il cappello.
TOTÒ: *Buongiorno.*

3. Totò è di spalle in P.A., l'uomo di fronte a lui.
2° UOMO: *A chi l'ha dit, buongiorno?*

4. P.A. di Totò di fronte, l'uomo di tre quarti.
TOTÒ: *A lei.*
2° UOMO: *A me?*
TOTÒ: *Sì.*
2° UOMO: *Ma mi conosce?*
TOTÒ: *No.*

5. Continua l'inq. 3.
2° UOMO: *Ma cosa vuol dire, allora, con questo buongiorno?*

6. Continua l'inq. 4.
TOTÒ: *Vorrei dire veramente buongiorno.*

7. Continua l'inq. 5.
2° UOMO: *Ma va a scuola* (alzando un braccio).

8. Semitotale della piazza come all'inq. 2. Il 2° uomo è visibilmente nervoso.
2° UOMO: *Ma guarda un po' se te capita tra i pie' un barba...* (si allontana). *Con questa mattinata.*
Totò riprende la sua strada.

9. Semitotale della piazza.
Totò avanza verso un gruppo di uomini. Una panoramica permette di osservarli meglio: sono operai e faticosamente cercano di sollevare una losanga di ferro. Totò, pur di riuscire a comunicare, posa a terra la sua borsa e aiuta gli operai, finito il "lavoro", torna a prendere la borsa, una panoramica lo segue. Sempre in panoramica sembra allontanarsi, ma torna di corsa indietro dirigendosi verso il capo-cantiere.
TOTÒ: *Scusa, c'è lavoro?*
CAPO-CANTIERE: *No.*
Totò non insiste, e si allontana.

VIII

Centro di Milano. Esterno notte.

1. Semitotale di una via del centro: grande movimento di macchine e di persone a piedi.
Totò sta ancora vagando senza meta per la città, la m.d.p. lo segue in panoramica mentre cammina. Appare l'ingresso della Scala, di fronte al quale è radunata molta gente.

2. Volti di uomini e donne in P.P.: sono pieni di ammirazione.
Fra due ragazze spunta la testa di Totò.

3. Piano ravvicinato di signore impellicciate e signori elegantemente vestiti, che escono dalla Scala.

4. Continua l'inq. 2. Totò si china ad appoggiare in terra la borsa, poi applaude felice. Le due ragazze lo fissano incuriosite.

5. Piano ravvicinato come all'inq. 3. Una signora — pelliccia bianca e diadema in testa — si inchina a ringraziare, un signore si toglie il cappello.

6. Dettaglio della valigetta per terra: una mano si avvicina ad essa e la solleva.

7. Continua l'inq. 4. Totò sta ancora applaudendo mentre il ladro, alle sue spalle, si allontana.

8. Piano ravvicinato del ladro che sgattaiola lungo un lato del teatro.

9. Continua l'inq. 7. Totò smette di applaudire e si china a raccogliere la borsa.

10. Dettaglio dello spazio occupato prima del furto dalla valigetta.

11. Piano ravvicinato. Totò, accortosi del furto, cerca di individuare il ladro. La m.d.p. panoramica verso un gruppo di persone, Totò si ferma per vedere se qualcuno ha la sua borsa.

12. Piano ravvicinato di Totò che girando lo sguardo, vede un uomo che sta scappando con la sua valigia.

13. Piano ravvicinato. Totò lascia l'angolo della strada per seguire il ladro.

14. Totò, in piano ravvicinato, sembra avere un attimo di indecisione. Alle sue spalle molte persone sostano ancora incuriosite di fronte all'uscita della Scala.

15. Piano ravvicinato del ladro che, avendo notato di essere seguito, si volta a guardare.

16. Piano ravvicinato di Totò come all'inq. 14.
Si volta di scatto tentando di passare inosservato.

17. Continua l'inq. 15. Il ladro, rassicurato, se ne va per la sua strada.

18. Totò in piano ravvicinato come all'inq. 16. Gli passano accanto un uomo e una donna, quest'ultima lo urta. Totò riprende a seguire il ladro.

19. Continua l'inq. 17. Il ladro si allontana pedinato con circospezione da Totò.

20. Semitotale di una piazza. Totò continua l'inseguimento.

21. Semitotale di una galleria attraverso la quale passa il ladro e, dietro di lui, Totò.

22. Semitotale di una strada, siamo alla periferia della città. Sul fondo l'insegna luminosa di un cinema. Totò decide finalmente di affrontare il ladro. È un uomo di mezza età, miseramente vestito, con un'aria da povero diavolo.

23. Piano ravvicinato di una stradina buia di periferia. Totò, di spalle, ha fermato l'uomo che si è voltato.
TOTÒ: *Scusi* (indica la borsa) *è la mia.*
LADRO: (stupito) *È la sua?*
TOTÒ: *Sì.*
Il ladro depone a terra la valigetta e si inoltra nella stradina, improvvisamente si ferma appoggiandosi ad un'inferriata. Totò raccoglie la borsa e lo segue.

24. Il ladro, di spalle, in P.P., sembra piangere. Totò gli mette una mano sulla spalla come per consolarlo, ma l'uomo si scuote togliendosi di dosso la mano.

25. Totò, in P.P. di profilo, fissa il ladro e poi tenta di nuovo di toccarlo.

26. PP. del ladro come all'inq. 24. Si gira lentamente, Totò ritira la mano.

27. Continua l'inq. 25.
TOTÒ: *C'è dentro quasi niente* (alza la valigia) *qui.*

28. Continua l'inq. 26.
LADRO: *Ma a me piace la valigia.*

29. Continua l'inq. 27. Totò appare sinceramente dispiaciuto.

30. Continua l'inq. 28.
(f.c.): rumore della serratura della valigia che scatta.
Il ladro si volta a guardare.

31. Dettaglio della valigia aperta. Totò estrae delle camicie e la foto della mamma.

32. Continua l'inq. 30. Il ladro sorride felice per il regalo inaspettato.
LADRO: *Grazie.*

33. Continua l'inq. 31.
TOTÒ: *Prego.* (stringe i suoi oggetti guardandoli).

34. Continua l'inq. 32.
Il vecchio non riesce a togliere lo sguardo dalla valigia.

35. Continua l'inq. 33.

36. Continua l'inq. 34.
LADRO: *Buonanotte* (Sorride).

37. Continua l'inq. 35.
TOTÒ: *Buonanotte.*

38. Semitotale della strada di periferia che appare all'inq. 22.
Passa un tram.

39. Totò e il ladro in piano ravvicinato.
TOTÒ: *Scusa, dov'è che si può andare a dormire?*
LADRO: *Per me bisognaria anda' in centro, ma l'ultimo tram l'è già anda' via.*
Il ladro osserva Totò mentre guarda verso la direzione in cui si è allontanato il tram.
LADRO: *Potaria ospitarla a casa mia. Se lei cre'.*
TOTÒ: *Grazie.*
LADRO: *'Ndem.*
La m.d.p. panoramica verso i due che si incamminano lungo la strada buia.

IX

Bidonville. Esterno giorno.

1. Totale della bidonville. È mattina, l'aria molto fredda. I poveri si sono svegliati ed escono dalle baracche.
(f.c.): rumore di un treno che passa.

2. Semitotale di una zona della bidonville. In lontananza varie capanne di lamiera; in primo piano la capanna del ladro. Totò e il ladro escono all'aria aperta e subito, per riscaldarsi, si dedicano ad una buffa ginnastica.
TOTÒ: (saltella e stringe la mano al vecchio): *Gra... gra... grazie tante.*
LADRO: *Ma prego.*
Sempre saltellando i due, in panoramica, si spostano un po' e si fermano di profilo rispetto alla m.d.p.

TOTÒ: (stringe di nuovo la mano al ladro): *Io non ho parole per ringraziarla.*
Un vociare di uomini fuori campo attira la loro attenzione.

3. Semitotale. Uomini e donne corrono gridando.

4. Piano ravvicinato di un gruppo sempre più folto che corre agitandosi e urlando.

5. Semitotale della zona intorno alla capanna del ladro. Il ladro corre verso gli altri, Totò lo segue.

6. Semitotale dei baraccati come all'inquadratura 3.
Il gruppo, gridando, si è raccolto intorno all'unica zona di sole esistente.

7. Il gruppo è inquadrato in piano ravvicinato. Il ladro incoraggia Totò a scaldarsi.
LADRO: *Venga... venga* (lo prende per un braccio).
Tutti continuano a gridare saltellando.
TOTÒ: *Che piacere, eh?*
Totò ha in mano i suoi oggetti personali, il ladro la preziosa valigia: anche gli altri, del resto, hanno con sé i propri "valori".

8. Piano ravvicinato dall'alto verso il basso del gruppo: tutti continuano a saltellare. Le grida sembrano assumere l'aria di una canzonetta.

9. Continua l'inq. 6. Altre persone si uniscono al gruppo.

10. Il gruppo, in piano ravvicinato come all'inq. 7.
Giunge un altro baraccato: ha un'aria diversa dagli altri, un'aria di sufficienza. Raffa — questo è il nome dell'uomo — si insinua tra il ladro e un altro povero, anche se i due cercano di non farlo passare.
(f.c.): *Ma va via!*
RAFFA: (si aggiusta il cappello e si spolvera il cappotto, come per pulirsi dal contatto con gli altri) *Scostati!* (con voce irritata).
Un baraccato lo spintona e lo spinge lontano.
LADRO: *Come ti s'è mat!*

11. Raffa in P.A. Scacciato, nervosamente si strofina il naso, poi guarda verso il gruppo con odio.
(f.c.): Voci e risa di sberleffo.

12. P.A. di Totò.
TOTÒ: *Venga... venga* (con la mano gli indica un po' di posto accanto a lui).

13. Continua l'inq. 11.
RAFFA: *Non ho freddo. Ho la maglia* (mostra la maglia di lana sotto il cappotto).

14. Ravvicinato del gruppo dal basso come all'inq. 10.
Il sole se ne va: le grida si spengono per la delusione. Raffa esce di campo.

15. Semitotale della bidonville ripresa come all'inq. 9.
Raffa, notato un altro punto assolato, corre a sistemarcisi. I poveri, capita la sua intenzione, gli corrono dietro.
1° UOMO: *Il sole... il sole!*
2° UOMO: *Ma guarda che egoista* (rivolto a Raffa)!

16. Semitotale della zona assolata, Raffa è al centro dell'area.
Un attimo dopo giunge il gruppo urlante. Raffa tenta invano di ricacciare i poveri fuori dal cerchio di sole, sgomitando.

17. Ravvicinato dal basso verso l'alto, lievemente angolato, del gruppo. Ognuno cerca di occupare il posto migliore; per la gioia un baraccato lancia un acuto.

18. Continua l'inq. 16.
Totò arriva di corsa.

19. Piano ravvicinato come all'inq. 17.
Totò prende in braccio una bambina. La gioia dura poco poiché il sole scompare di nuovo e questa volta definitivamente: la delusione è grande.
DONNA: *Mannaggia!*
UOMO: *Eh, porca miseria!*
Se ne vanno tutti alla spicciolata, Totò fa scendere la bambina.
(f.c.): rumore di un treno, Totò si volta a guardare.

20. Totale della ferrovia che corre leggermente più in alto rispetto alla bidonville. Sta passando un treno.

21. Dal treno che sta rallentando è possibile scorgere, in piano ravvicinato, Raffa e altri poveri.

22. Piano ravvicinato di un finestrino del treno. Un uomo apre il vetro e getta un barattolo verso i baraccati.

23. Continua l'inq. 21.
In molti si gettano sul rifiuto. La m.d.p. carrella lateralmente, seguendo il movimento del treno.

24. Un altro finestrino, sempre in piano ravvicinato. Un uomo e una donna osservano i poveri attraverso il finestrino chiuso.

25. Piano ravvicinato dei baraccati visti dal treno come all'inq. 23.
Continua il carrello. Raffa si toglie il cappello e saluta.

26. Piano ravvicinato del finestrino come all'inq. 24.
Il treno riprende la corsa: appare un altro finestrino.

27. Semitotale dei poveri che, pian piano, scompaiono dalla vista dei passeggeri.

28. Continua l'inq. 26. Nessuno guarda più dai finestrini.

29. Totale dei binari come all'inq. 20. Transitano le ultime carrozze.

30. Semitotale dei baraccati mentre si allontanano.
(f.c.): DONNA: *Angelina, andem* (alla bimba che sta vicino a Totò).
TOTÒ: (si china verso Angelina). *Signurin, oplà!*

31. P.A. di Angelina. È una bambina minuta dall'aria molto triste; in testa ha un fazzoletto che ne accentua l'aria triste.

32. Totò, in P.A., leggermente chinato verso Angelina.
TOTÒ: *E salta, corri.*

33. Come all'inq. 31, P.A. di Angelina che non risponde agli inviti di Totò.

34. Semitotale. Totò comincia a correre, Angelina ha un attimo di smarrimento, non sa se seguirlo o no.

35. Semitotale di uno spiazzo, al centro del quale è piantata una porta, con relativi infissi. Intorno ad essa, però, non vi sono mura. Dapprima Totò si nasconde dietro la porta, poi la apre e si rivolge ad Angelina.
TOTÒ: *Cucù! Batti i piedi... Batti i piedi. Vieni, dai.*

36. La bimba, in P.A., lo guarda accigliata.
(f.c.): TOTÒ: *Vieni.*
Finalmente Angelina sorride e raggiunge Totò.

37. P.P. di Totò. È di spalle, affacciato alla porta. Di fronte a lui giunge correndo la

bambina. Totò allora chiude la porta e si nasconde di nuovo per farla divertire. Allo stesso tempo la m.d.p. carrella indietro in semitotale.
TOTÒ: *Op!* (dopo aver chiuso la porta). *Op!* (mostra la testa ora da un lato ora dall'altro).
Angelina gira intorno alla porta, ma Totò, svelto, passa dove prima era lei, riuscendo a non farsi prendere.
TOTÒ: *Cucù!*
Si rincorrono ancora.

39. Semitotale della bidonville. In primo piano due baracche. Soffia un vento molto forte, tanto che le persone camminano piegate. Una ventata più forte, solleva il tetto e le mura delle capanne, costruite in cartone e lamiera.

40. Sono inquadrate altre due baracche in piano ravvicinato.
Di colpo il vento le scoperchia, mostrando le persone che vi abitano.

41. Piano ravvicinato di un grosso mucchio di cartoni, ferri e lamiere varie, dal quale, evidentemente, i baraccati attingono materiale per le loro case. Il vento trascina con sé molti pezzi.

42. Piano ravvicinato di Angelina che cade a terra, Totò la soccorre e la prende in braccio.

43. Semitotale della porta come all'inq. 37. Totò, di spalle, depone a terra Angelina, poi si appoggia il più possibile alla porta, per riparare dal vento la piccola, facendole scudo con il corpo.

44. Semitotale di un'altra zona della bidonville. Sulla destra c'è un cilindro di cemento. Giunge un uomo, entra nel grande tubo di cemento e chiude dietro di sé una sorta di porta costituita da un pezzo di lamiera.

45. P.P. dall'alto. Angelina guarda Totò, sbatte gli occhi infastidita dal vento.

46. P.P. di Totò dal basso.

47. P.P. di Angelina come all'inq. 45. Si appoggia con il viso alla porta, per ripararsi meglio.

48. Continua l'inq. 46.
Totò guarda verso le baracche.

49. Totale della bidonville sconvolta dal vento.

50. Totale delle baracche riprese da un'altra angolazione. Una lunga panoramica mostra come tutto sia spazzato via dal vento.

51. Continua l'inq. 48. Totò guarda ancora verso le baracche.

X

Bidonville. Esterno giorno.

1. P.P. di Totò. Ha un martello in mano, del quale si serve per fissare le impalcature delle nuove baracche. Sale sulle travi del tetto.

2. Piano ravvicinato di Totò che, di spalle, sale sullo scheletro del tetto: un dolly lo segue. La m.d.p. si alza ancora scoprendo altre baracche in via di costruzione. Totò saluta gridando alcune persone che lavorano lontano, poi guarda in basso.

3. Semitotale dall'alto. Alcuni bambini, tra i quali Angelina, fanno il girotondo.

4. Piano ravvicinato di Totò. Continua l'inq. 2. Salta giù dal tetto.

5. I bambini in piano ravvicinato. Totò tocca terra proprio vicino a loro.

6. Totò, di spalle, chino su di Angelina in P.P.
TOTÒ: *Quanto fa cinque per cinque?*

7. P.P. di Angelina. È mortificata dall'inattesa domanda, infatti abbassa la testa e si allontana.

8. Piano ravvicinato dei ragazzi come all'inq. 5. Totò dà una sculacciata ad Angelina, che corre via. La m.d.p. panoramica verso la bimba che se ne va passando sotto a delle transenne. Al di là delle travi, una donna lavora.
DONNA: *Angela... Scherzava.*
TOTÒ: *Eh! Eh!* (scuote la mano in segno di bonario rimprovero).
Totò si volta, una panoramica lo accompagna mentre torna verso gli altri ragazzini.

9. P.P. dal basso di un bambino, Totò è chino su di lui.
TOTÒ: *E voi, quanto fa tre per tre?*

10. Tre bambini in P.P., guardano Totò con aria di sufficienza, poi gli girano le spalle e se ne vanno.

11. Piano ravvicinato dell'ingresso della baracca.
Carrello in avanti: Totò entra, subito raggiunto dal Ladro.
LADRO: *Buongiorno.*
TOTÒ: *Buongiorno. Prendi la verni'. Guarda che l'è lì.*

12. Carrello indietro a seguire i due che escono dalla baracca.
TOTÒ: *Lalala...*

13. Il Ladro, di profilo in P.P., osserva il cartello sorridendo.
LADRO: *Che cos'è?*

14. Dettaglio del cartello con la scritta: STRADA 5 x 5 = 25. Totò, con un segno, ha cancellato il vecchio nome della strada: MAGGIORE.

15. Eh, cosè i bambini imparano qualcosa.
La m.d.p. panoramica verso i due che, finito il lavoro, si allontanano portando con sé altri cartelli.

16. Semitotale di Totò e del Ladro, camminando incontrano un uomo.
UOMO: *Vi serve qualcosa?*
TOTÒ: *Sì, sì. Vieni.*
Un altro uomo si unisce loro e aiuta Totò a portare alcune tavole.
Mentre il gruppo avanza, la m.d.p. carrella indietro.

17. Una baracca in piano ravvicinato. Il gruppo si ferma di fronte ad essa. La m.d.p. panoramica seguendo Totò che cerca il posto giusto per affiggere il secondo cartello, prima, però, cancella la scritta PIAZZA GRANDE.
TOTÒ: *Piazza 1 x 1* (mentre scrive) = *1*
Un gruppo di ragazzini lo guarda con attenzione.

18. Semitotale del cumulo di rifiuti metallici. Alcune persone intorno ad esso.

19. Uomini in P.P. Stanno cercando, nel mucchio, qualcosa di sfruttabile.

20. P.P. dal basso degli uomini, i loro volti manifestano meraviglia.
Di fronte a loro si intuisce il busto di una statua.
GAETANO: *Che bella* (mentre l'accarezza).
ALFREDO: *Veramente.*
ARTURO: *È bella.*

21. Piano ravvicinato della statua raffigurante una danzatrice.
(f.c.): È proprio bella.

22. Continua l'inq. 20.
GAETANO: *È mia, eh!* (Si porta una mano al petto) *L'ho vista prima io.*
ALFREDO: *No, è mia.*
GAETANO: *Questa è mia.*
ALFREDO: *L'ho vista io.*
GAETANO: *No! Che l'ho vista io!*

23. Piano ravvicinato dei tre di spalle, in mezzo a loro si intravede la statua.
GAETANO: *L'ho scoperta io, questa qui.*
ALFREDO: *Macché!*
GAETANO: *E l'è roba mia.*
ALFREDO: *E io dove ero?*
(Cominciano a spingersi).
GAETANO: *Dove eri... dove eri. Se l'è roba mia, l'è roba mia.*
ALFREDO: *No! No!* (dà una spinta all'altro allontanandolo dalla statua).

24. Semitotale del cumulo come alla inq. 18. Gaetano e Alfredo stanno ormai litigando, gli altri baraccati, intanto, continuano a cercare tra i rifiuti.
GAETANO: *Questa l'è mia e la tenghi mi.*
ALFREDO: *Noooo... No!*
Stanno per fare a pugni, nel frattempo si rivolgono insulti indistinti.

25. Piano ravvicinato di Totò, il Ladro, e i due amici, di spalle. Stanno affiggendo un altro cartello quando, attirati dalle grida di Alfredo e di Gaetano, si voltano.

26. Piano ravvicinato di Alfredo e di Gaetano che si misurano i pugni.
GAETANO: *L'ho vista prima mi.*
Arturo tenta di separarli.
ALFREDO: *Chi? Cos'è ch'hai visto tu?*
ARTURO (timidamente): *Ma l'ho vista prima io!*
GAETANO: *Ma vattene* (spinge Arturo verso i rottami).

27. P.P. di Alfredo. Riceve un pugno in faccia.

28. Dal basso P.P. di Gaetano. Si intuiscono i movimenti dei due che si picchiano.
ALFREDO: *È mia, la statua.*

29. Continua l'inq. 26.
Si avvicina Totò che, per un attimo, riesce a dividerli.
TOTÒ: *Un moment... un momento* (si fruga in tasca).

30. P.P. di Totò, mostra un fischietto.
TOTÒ: *Soffia* (lo porge a Alfredo).

31. Alfredo in P.P., guarda il fischietto con scetticismo, ma si decide a fischiare.
ALFREDO: *Beh?*

32. P.P. di Totò come alla 30.
TOTÒ: *...Così!*

33. Continua l'inq. 31.
ALFREDO: *Ma va... va a casa, va.*

34. Gaetano e Alfredo in piano ravvicinato come all'inq. 29. Hanno smesso di picchiarsi.

35. Continua l'inq. 33. Alfredo guarda Totò.

36. P.P. di Totò come all'inq. 32.
Totò gli porge di nuovo il fischietto.

37. Continua l'inq. 35.

ALFREDO: *Ma sì!* (alza le braccia con rabbia) *Tenetevi tutte le statue, tutte quante.*

38. Piano ravvicinato come all'inq. 34.
ALFREDO: *Le mummie tenetevi* (mentre se ne va). *A la malora tutto. Non vi schiaccio, perché...*
TOTÒ: *Vieni* (rivolgendosi a Gaetano).
Insieme si dirigono verso i rottami.

39. P.P. dal basso di Totò, Gaetano, e altri. Si intravede la statua di spalle.
TOTÒ: *Bella, eh?*
GAETANO: *Che bella!*
La sollevano dal mucchio di rottami.
GAETANO: *Che meraviglia.*
TOTÒ: *Portiamola in piazza.*
Ora la statua è completamente sollevata.

40. Piano ravvicinato di Totò e l'Avvocato. Hanno ripreso il giro per la bidonville per attaccare i cartelli con i nomi delle strade. Sulla sinistra un vecchio sta tentando di piantare un chiodo sulla parete esterna della sua abitazione, senza però uscire di casa: infatti si sporge dalla finestra.
VECCHIO: *Per favore, mi batte il chiodo?* (a Totò).
TOTÒ: *Sì.* (da un'insegna all'Avvocato) *Avvocat, tacca su quel qui.*
Totò depone a terra un altro cartello e batte il chiodo.

41. P.P. del vecchio dall'alto. Totò gli restituisce il martello.
VECCHIO: *Darei un occhio per essere alto come te.*

42. PA. dal basso di Totò.
TOTÒ: *Ma no, non sono alto... sembra.*

43. Continua l'inq. 41.
VECCHIO: *Darei un occhio, un occhio darei.*

44. Il vecchio e Totò, di profilo, in P.A.
TOTÒ: *Ma no, non sono alto.*
AVVOCATO: (si intravede in lontananza) Cosa fa l'ott per l'ott?
TOTÒ: *Sessantaquatter* (di nuovo al vecchio) *Capito? Non sono tanto alto.*

45. Continua l'inq. 43.
VECCHIO: *Sì, tu parli così perché non sai cosa vuol dire essere alto uno e venti.*

46. Totò in P.A. come all'inq. 42.
TOTÒ: *Fra me e te non c'è tanta differenza: siamo piccoli tutti e due. E la vita l'è bella* (piega le gambe fino a trovarsi all'altezza del vecchio) *anche per nu'. Buongiorno.*
Si allontana, sempre piegato sulle gambe.

47. In piano ravvicinato, Totò continua a camminare piegato.
VECCHIO: *Buongiorno.*
Totò si volta a controllare se il vecchio lo osserva ancora. La m.d.p., in panoramica, lo segue mentre cammina. Vistosi al sicuro, Totò si rialza.
(f.c.): UOMO: *Ahi!*
Totò si gira verso il punto da cui proviene la voce.
Un uomo emerge da dietro alcuni ombrelli aperti.
UOMO: *Ahi, beati i giovanotti, con questi dolori reumatici non si può mica anda' avanti.*
TOTÒ: *Anca mi. Mi basta un piccolo sforzo, Ahiahiahi.*
Poi Totò si volta e prosegue per la sua strada.

48. P.P. di Totò. Il volto è atteggiato ad una smorfia di dolore.
Improvvisamente chiude un occhio e storce la bocca.

TOTÒ: *Buongiorno.*

49. P.P. di un vecchio che ha realmente un occhio e la bocca storti.
VECCHIO: *Buongiorno.*

50. Continua l'inq. 48.
TOTÒ: *Buongiorno* (supera il vecchio).

51. Il vecchio, in P.P., come all'inq. 49.
VECCHIO: *Buongiorno* (si gira a guardare Totò che si allontana).

52. Semitotale di una via.
Totò corre, un carrello lo precede. Si ferma accanto a Raffa.
(f.c.): rumore di polli.
Raffa, con una fionda, prende la mira per colpire i polli. Totò batte le mani per far scappare gli animali. Raffa, arrabbiato, gli dà uno spintone facendogli cadere il cartello di mano.
RAFFA: *E impicciati degli affari tuoi!*
TOTÒ: (mentre raccoglie il cartello) *Eh, ma povere bestie...*
RAFFA: *Non ti dimenticare: faccio il comodo mio. Non ti devi incaricare degli affari miei.* (Un carrello li inquadra mentre avanzano leggermente). *Non te ne devi incaricare.*
Si separano.
TOTÒ: *Eh!... Ma povere bestie...*
Con un carrello indietro la m.d.p. inquadra Totò che si dirige verso il centro della piazza, dove è stata collocata la statua. Il carrello si ferma in piano ravvicinato. Intorno alla statua.
TOTÒ: *Che bella.*
GAETANO: Che bella (la spolvera con le mani). *Che meraviglia. Come l'è ben fatta.*
Si avvicinano altre persone.
Una panoramica inquadra, in semitotale, la baracca di Raffa. È una baracca diversa dalle altre: rialzata come una palafitta e con un balcone sul davanti.
RAFFA: *E lasciatemi stare* (è al balcone). *Perché io non rompo niente a nessuno* (entra in casa e subito riesce). *E non voglio che nessuno rompi niente a me.*
TOTÒ: *Dai piantala, dai.*
RAFFA: *Brutti straccioni.*
TOTÒ: *Dai piantala... Dai piantala.*
Brontolii indistinti degli altri mentre passano di fronte alla casa di Raffa senza fermarsi. Uno gli fa un gesto con la mano come per mandarlo al diavolo.
RAFFA: *Impicciatevi degli affari vostri. E tu poi, io di bestie ne voglio ammazzare quante me ne pare, capito?*
Nel frattempo Arturo è rimasto a contemplare la statua.
GAETANO: *La vuoi finire, sì o no?* (gli lancia con rabbia il cappello).
RAFFA: *Via... Via.*
GAETANO: *Va via!*
RAFFA: *Via... Via!* (rientra e chiude la porta).

53. Piano ravvicinato di Totò e i suoi amici. Avanzano lungo una stradina. Una panoramica scopre, in lontananza, una piccola baracca che, rispetto a due baracche più grandi in primo piano, non risulta perfettamente al centro. Totò si ferma e, con un gesto della mano, fa segno di metterla al centro.
ALFREDO: *Che c'è? Ah, spostarla.*
Seguito da un altro va verso la capanna, mormorando qualcosa.

54. Piano ravvicinato della baracca.
I due sollevano la baracca e la pongono al centro, poi tornano verso Totò. Si affaccia il proprietario della capanna, spostato di peso insieme alla casa.
BARACCATO: *Ma perché mi avete spostato? Stavo tanto bene, lì.*

55. Piano ravvicinato come nell'inq. 53.
ALFREDO: *Cosa vuoi?*
L'attenzione di Totò è improvvisamente attirata da qualcosa.
TOTÒ: *Arturo... Arturo* (comincia a correre).

56. Totale della zona dove passa la ferrovia. Arturo è immobile sui binari.
TOTÒ: *Arturo... scendi* (sempre correndo) *scendi Arturo. Scendi* (si libera del cartello per correre meglio). *Scendi Arturo... Arturo... Arturo.*

57. Totale dei binari. Un treno si sta avvicinando.
TOTÒ: *Vieni giù Arturo. Arturo.*

58. Piano ravvicinato di Arturo sui binari. Totò lo raggiunge e lo prende per il petto.
TOTÒ: *Vien giù.*
ARTURO: *No.*
TOTÒ: *Vien giù.*
ARTURO: *No.*
TOTÒ: *Arturo... il treno!*
Totò si lancia fuori dai binari trascinando con sé Arturo, proprio un attimo prima che passi il treno. Si fissano negli occhi.

59. Piano ravvicinato. Il treno continua a correre veloce. Arturo raccoglie e lo fa saltare con la mano.
TOTÒ: *Ma perché?*

60. Arturo in P.P., Totò di spalle.
TOTÒ: *Ma perché volevi farlo?*
ARTURO: *Mi annoio.*

61. Continua l'inq. 59.
TOTÒ: *Ma no* (lo allontana dai binari). *Vieni qui. La vita è bella* (fanno qualche passo verso la m.d.p. fino ad essere inquadrati in P.A.) *Lalaralà. Prova... Prova anche ti.*
ARTURO: *Lalaralà* (con voce flebile).
TOTÒ: *Ecco, vieni, su... coraggio. Vieni, va. Coraggio... coraggio.*
Arturo scende verso le baracche.
TOTÒ: *Lalaralà.*
ARTURO: *Lararalà.*
Totò prende un'altra direzione.

62. Semitotale. La m.d.p. panoramica mentre Totò, il Ladro e Alfredo si dirigono verso il mucchio dei rottami. Dietro il mucchio, in alto, molte persone in piedi. I tre, sempre in panoramica, superano il cumulo di ferraglia. Un carrello in avanti accompagna Totò che si ferma di fronte alle persone in attesa.
TOTÒ: *Marito e moglie?* (ad un uomo e una donna) *Capanna per due in fondo a destra* (la indica con il dito).
La m.d.p. carrella ancora inquadrando Totò in P.A.
Di fronte a Totò una donna vestita in un modo che risulta decisamente fuori luogo. Indossa infatti un cappello e una "stola" di pelliccia.
TOTÒ: *Lei è sola?*
SIGNORA: *No. Il marito, il bambino e... la domestica.*
Totò sorride voltandosi. Una panoramica inquadra un vecchio.
TOTÒ: *Lei è solo?*
VECCHIO: *No. Mi go Gaschin.*
TOTÒ: *Una capanna per du: in fondo, là.*
SIGNORA: *Vorrei che... mi scusi, vero...*

63. In P.A. la Signora, il marito e la domestica con il bambino in collo. Totò è di profilo.
SIGNORA: *Una capanna dove ci batte il sole.*

64. Totò e Giuseppe, marito della signora, in P.P.
TOTÒ: *Sì.*
GIUSEPPE: *Ci batte il sole?*
TOTÒ: *Che professione fa, lei?*
GIUSEPPE: *Giuseppe. Io sono Giuseppe.*
TOTÒ: *Famiglie giù in fondo. Piazzetta 1 × 1 = 1.*

65. P.A. come all'inq. 62.
TOTÒ: *Là, dove c'è quella capanna mezza fatta su, eh?*
Giuseppe si incammina tirando un carretto carico di masserizie.
Si avvicinano altri in cerca di casa.
UOMO: *Mi sun scapolo.*
TOTÒ: *Scapolo? Va ben. Giù in fondo.*
Intanto la domestica raccoglie delle pentole e altre cose, prende per mano il bambino, e si allontana seguita in panoramica.

66. P.P. di Totò e di una ragazza accanto a lui.
TOTÒ: *Lei è solo?* (rivolgendosi ad un ragazzo negro).

67. Un giovane negro ed un uomo in P.A.
NEGRO: *Solo.*

68. P.P. della ragazza: abbassa lo sguardo sentendosi osservata.

69. P.A. di Totò e gli altri come nell'inq. 65.
TOTÒ: *Sola?*
RAGAZZA: *Sola. Donna di casa* (si volge verso il negro).
TOTÒ: *Scapoli de qui... nubili de là.*

70. Piano ravvicinato del gruppo. Totò si abbassa a raccogliere qualcosa e corre via.

71. Semitotale di una strada. Totò ha raggiunto Edvige, la domestica, che si è fermata a trasportare tutto ciò che la Signora le ha lasciato.
Totò l'aiuta.

72. P.A. come nell'inq. 69. Il negro e la ragazza si allontanano in direzioni opposte. Il giovane si volta a guardarla. Una panoramica lo segue mentre cammina.

73. Semitotale. Anche la ragazza si volta a guardare.

74. Semitotale di una via. Prima di scomparire dietro un angolo, il negro si volta ancora.

75. P.P. di Edvige che raccoglie le cose che le sono cadute.

76. P.P. Totò aiuta Edvige.

77. P.P. di Edvige come nell'inq. 75. Guarda Totò.

78. Continua l'inq. 76. Anche lui la fissa sorridendo mentre si carica di cose.

79. In semitotale Totò, Edvige e il bambino, seguono la Signora. È Totò a portare quasi tutto il peso.

80. Semitotale della piazza con la statua.
Passa Giuseppe con il carretto seguito dalla signora. A breve distanza Totò, Edvige e il bimbo.
SIGNORA: *Edvige, muoviti!*
Un carrello li precede lungo la strada. La m.d.p. avanza in P.A. su Totò e la Signora che camminano vicini.
SIGNORA: *E questa casa dov'è?*
TOTÒ: *Ecco. Proprio lì, signora.*
SIGNORA: *Ah! Giuseppe ferma.*

TOTÒ: *Eccola* (si ferma di fronte alla capanna). *Mi par che la vada ben, no?*
SIGNORA: *Mmmh!* (entra) *Si... si...*

81. Piano ravvicinato. Edvige, di fronte alla baracca, sta dando da bere al bambino.
EDVIGE: *Basta.*
Toglie il bicchiere al bimbo e getta l'acqua rimasta alle sue spalle.

82. P.A. Totò è colpito in pieno viso dall'acqua.
(f.c.): SIGNORA: *Ah!* (urla, esce di casa ed entra in campo) *ma Edvige!*

83. Continua l'inq. 81. Edvige è stupita: non si rende conto di cosa può aver fatto. Quando si accorge di aver bagnato Totò, è visibilmente dispiaciuta.
(f.c.): SIGNORA: *Villana. Villana di una villana!*

84. Continua l'inq. 82.
TOTÒ: *Ma signora, non ha fatto niente di male, anzi.*

85. P.P. della Signora.
SIGNORA: *Ma deve sta attenta*, (poi a Edvige) *n'è mica possibile andare avanti cosi.*

86. Edvige, in P.A., ha l'aria molto mortificata.
(f.c.) TOTÒ: *Ma signora, non ha fatto niente di male.*
Edvige ora sorride rassicurata.

87. Continua l'inq. 84.
TOTÒ: *Per me è... è un vero piacere. Un grandissimo piacere.*
SIGNORA: *Io la licenzio* (è in preda ad un attacco isterico), *ecco!*

88. P.P. di Edvige. China la testa avvilita.
(f.c.) TOTÒ: *Ma signora... io l'amo l'acqua.*

89. P.P. di Totò.
TOTÒ: *Creda.* L'amo (fissa Edvige) *...guardi.*

90. In piano ravvicinato Edvige, Totò e la Signora.
Si avvicina un uomo che trasporta un secchio d'acqua, Totò lo ferma; prende il secchio e se lo rovescia addosso.
UOMO: *Porca miseria!* (se ne va un po' sconvolto).
TOTÒ: *Se avete bisogno per qualcosa di me, non facciano complimenti. Arrivederci.*
La Signora entra in casa. La m.d.p. panoramica verso Totò che si allontana seguito da Edvige.
Giuseppe intanto, affigge un cartello davanti alla capanna, sul quale è scritto: GIUSEPPE. L. 1000.
Edvige, visto un altro uomo con un secchio d'acqua, se lo fa consegnare.

91. Totò, in piano ravvicinato, sta tentando di aggiustarsi il vestito. Avanza preceduto da un carrello. Edvige lo attende all'angolo della strada.
EDVIGE: *Grazie* (sollevando il secchio).

92. P.A. di Totò che riceve l'acqua in faccia.

93. Piano ravvicinato come nell'inquadratura 91.
Edvige, saltellando, torna alla capanna.

94. Continua l'inq. 92.
Nonostante il bagno inaspettato, Totò è felice.

95. Semitotale di una via della bidonville.
Con una breve panoramica la m.d.p. inquadra Totò che si avvicina al gruppo dei soliti amici. Hanno acceso un fuoco e, seduti intorno ad esso, si riscaldano. Uno aiuta Totò a togliersi la giacca e la pone ad asciugare sulla spalliera di una sedia.

96. Semitotale della strada sterrata che conduce dalla città alla bidonville. Alcune

macchine avanzano in panoramica. Dalla parte opposta provengono altre macchine. Scendono alcuni uomini che si precipitano ad aprire la portiera di una macchina sulla quale si suppone debba viaggiare una persona importante.
Si forma un gruppo di persone.

97. Piano ravvicinato dal basso di due uomini vestiti uguali — cappello, cappotto scuro con collo di pelliccia: i classici commendatori — si salutano togliendosi il cappello. Uno è Mobbi, ricco industriale, l'altro Brambi, proprietario del terreno su cui sorgono le baracche.
BRAMBI: *Ecco: questo è il terreno* (lo mostra con ampi gesti delle mani).
Un uomo accanto a Brambi toglie da un contenitore una pergamena.
Anche Brambi prende un rotolo. Si tratta probabilmente della mappa del terreno.
(f.c.): rumore di un treno.

88. Piano ravvicinato del gruppo.
(f.c.): il rumore del treno aumenta, coprendo per un po' i dialoghi.
MOBBI: *Non vi dò più di dieci milioni.*
BRAMBI: *Ultimo prezzo: 30 milioni ed è vostro.*
MOBBI: *11.*
BRAMBI: *29.*
MOBBI: *12.*
BRAMBI: *28.*
MOBBI: *12.*
BRAMBI: *27.*
MOBBI: *14.*
BRAMBI: *25... Mmh... 26..*

99. Piano ravvicinato dei baraccati mentre si avvicinano ai nuovi arrivati.
MOBBI: *11.*
BRAMBI: *29.*
MOBBI: *13.*
BRAMBI: *28.*
MOBBI: *13.*

100. P.P. di Brambi.
BRAMBI: 26.

101. P.P. di Mobbi.
MOBBI: *14.*

102. Continua l'inq. 100.
BRAMBI: *26.*

103. P.P. di Mobbi come nell'inq. 101.
MOBBI: *13.*

104. P.P. dei baraccati visibilmente perplessi.
BRAMBI: *27.*
MOBBI: *14.*
BRAMBI: *26.*
MOBBI: *13.*

105. P.P. di Brambi.
BRAMBI: *28.*

106. P.P. di Mobbi.
MOBBI: *12.*

107. P.P. di Brambi. Continua l'inq. 105.
BRAMBI: *29.*

108. Segue una serie di rapidissimi primi piani di Mobbi e di Brambi che si rispondono quasi abbaiando.

109. P.P. dei baraccati come nell'inq. 104.
Uno di loro, per sfottere, risponde ai suoni animaleschi.

110. Altri rapidissimi Primi piani come nell'inq. 108.

111. P.P. di Mobbi.
MOBBI: *11.*

112. P.P. di Brambi.
BRAMBI: *25. Non un soldo di più.*

113. Dal basso, P.A. di Mobbi e Brambi. Brambi porge una penna all'altro perché firmi il contratto.

114. P.P. di Mobbi. Dietro di lui si scorge Raffa che, allontanatosi dai baraccati, gli si sta avvicinando.
MOBBI: *Chi è tutta questa gente?*
(f.c.). Brambi: *POVERI.*
MOBBI: *E cosa fa qui?*

115. P.A. dal basso. Continua l'inq. 113.
BRAMBI: *Che so. Si può mandarli via. quando si vuole.*
MOBBI: *Crede?.*
BRAMBI: *Puah!* (scrolla le spalle, ride e si volta a guardare i poveri). *Se batto i piedi, scappano via tutti quanti. Brrr!* (rivolto ai poveri con l'intento di spaventarli).

116. P.P. di Mobbi come nell'inq. 114. Alle sue spalle i poveri avanzano minacciosi. Raffa sorride per mostrarsi amico.

117. P.P.P. di Mobbi con in testa un cappello nuovissimo.

118. Raffa, in P.P., fissa il suo cappello ormai logoro.

119. P.P. di Mobbi come nell'inq. 116.
MOBBI: *Non mi pare facile mandarli via.*
BRAMBI: *Oh... oh... oh!* (ride) *Dice che non è facile mandarli via., Ah! Ah! Ah!*

120. P.P. di Alfredo e Gaetano. Sempre più scuri in volto avanzano seguiti dagli altri poveri.

121. Piano ravvicinato dal basso di Mobbi che guarda preoccupato i suoi collaboratori.

122. Piano ravvicinato di Totò e gli amici intorno al fuoco.
TOTÒ: *Prego signori* (invita aiutandosi con un gesto della mano Mobbi e Brambi), *vogliono scaldarsi?*
VECCHIO: *Che viene?*

123. Piano ravvicinato dal basso come all'inquadratura 113.
Dopo un attimo di perplessità, Mobbi e Brambi accettano l'invito.

124. Piano ravvicinato di Mobbi e gli altri che camminano. Un carrello li precede. Giunti vicino al fuoco, la m.d.p. si ferma in P.A.
TOTÒ: *Prego* (facendo loro segno di scaldarsi).
Mobbi e Brambi si scaldano le mani continuando, però, a guardarsi intorno con timore. La m.d.p. panoramica in basso: dettaglio delle mani di tutti che formano un cerchio intorno al fuoco.

125. P.A. del gruppo come nell'inq. 124. Mobbi ride impacciato.
MOBBI: *Ecco qui... tutti riuniti* (si frega le mani). *Ho freddo come voi, e questo*

perché? Perché siamo tutti uguali. Si... il mio naso sarà un po' più piccolo, un po' più grosso dell'altro, ma è sempre un naso. Questa è la verità, amici. (gesticolando) *Un naso è... un naso!*
1° UOMO: *Che significa?*

126. P.P. di Brambi, alle sue spalle un povero.
POVERO: *Cosa c'entra il naso?*

127. P.A. come all'inq. 125.
MOBBI: (a Brambi) *Perché costoro dovrebbero lasciare le loro capanne? Lei ce l'ha una casa?*

128. Brambi, in P.P., ha un'aria smarrita.
(f.c.). MOBBI: *Forse due!*

129. PA. Continua l'inq. 127.
MOBBI: *Sì! C'è bisogno di conoscersi? Di sapere il nome l'uno dell'altro, per essere fratelli? No! Io lo so forse il tuo nome?* (a Totò).

130. P.A. di Totò.
TOTÒ: *No.*

131. Continua l'inq. 129.
MOBBI: *E tu?* (a Raffa)
RAFFA: *Raffa.*
MOBBI: *Sì, va be', adesso lo so perché me l'hai detto. Ma un minuto fa io non lo sapevo* (mentre gli dà uno schiaffetto benevolo sul viso)... *eppure, eh... eh, ti volevo bene ugualmente.* (Torna a scaldarsi le mani. La sua espressione tradisce disagio unito ad un certo disgusto). *Perché cinque sono le mie dita* (alza la mano), *e cinque le sue* (alza la mano di Brambi), *e le sue* (solleva la mano di un povero, pronunciando le parole con particolare enfasi).

132. P.A. di Totò come nell'inq. 130. Sorride e batte le mani.
UOMO: *Bravo! Bravo!* (applaude).

133. Continua l'inq. 131.
Tutti applaudono. Mobbi si toglie il cappello per ringraziare ed intanto si gira per tornare alla macchina. I poveri gli fanno largo battendo le mani. Continua a ringraziare, Mobbi distribuisce ai baraccati i suoi biglietti da visita.

134. Dettaglio del biglietto: MOBBI. PIAZZA ANSELMI. MILANO.

135. Continua l'inq. 133.
UOMO: *Evviva il signor Mobbi.*
TUTTI: *Evviva.*
Applausi.

136. Mobbi circondato dai poveri. Esterefatto distribuisce meccanicamente i biglietti. Ancora applausi e grida di gioia al suo indirizzo.

137. Dall'alto piano ravvicinato di Mobbi che, sempre circondato dai poveri, si avvicina alla macchina seguito da una panoramica. Semitotale.

138. Piano ravvicinato di Mobbi che sale in automobile.

139. Piano ravvicinato di Mobbi seduto sul sedile posteriore.
L'inquadratura avviene attraverso lo sportello anteriore aperto.
Mobbi prende un mazzo di fiori dal sedile e subito lo riappoggia: non sa cosa fare.

140. Semitotale dell'auto di Brambi, che sale in macchina accompagnato da fischi.

141. Semitotale della strada ferrata. I poveri, lungo i bordi della strada, salutano fischiando l'uscita di scena di Brambi.

142. Ravvicinato di Mobbi. Continua l'inq. 139. Lo sportello anteriore è ora chiuso: si intravede la faccia sconvolta di Mobbi.

143. P.P., quasi di profilo, di Mobbi in auto. Un carrello segue il movimento della macchina. Dietro il finestrino, accanto a Mobbi, sfilano i volti dei poveri, che egli saluta chinando la testa.

144. Semitotale della strada sterrata come all'inq. 141. I poveri applaudono mentre l'auto di Mobbi si allontana, seguita da un'altra.

145. Mobbi e il suo collaboratore seduti in macchina: P.A.; Mobbi si gira a guardare i poveri attraverso il lunotto, poi si toglie il cappello e si asciuga la testa calva, imperlata di sudore per la paura.

XI.

Bidonville. Esterno giorno.

1. Semitotale di uno spiazzo che porta alla bidonville. In primo piano un vecchio suona un organo a manovella, sullo sfondo un folto gruppo di persone. Dolly e panoramica ad inquadrare meglio il gruppo. Tutti cantano.
CORO: *Ci basta una capanna / per vivere e dormir / Ci basta una capanna...*
Il gruppo è fermo di fronte ad un nastro pronto ad essere tagliato come nelle inaugurazioni ufficiali. Il nastro è tagliato: i poveri prendono possesso delle capanne ristrutturate. Dolly e carrello indietro. Tutti marciano e cantano felici. Totò ed Edvige sono in testa al gruppo. Sfilano davanti alla m.d.p., poi prendono una via di fronte ad essa, seguiti in panoramica e sempre dall'alto.

2. Un carrello indietro precede i personaggi che camminano lungo una via, annunciati da alcuni bambini.
CORO: *Ci basta una capanna / per viver e dormir...*
Sopraggiunge il vecchio nano, Totò prontamente si abbassa per sembrare più basso. Ecco anche il vecchio con i dolori reumatici: Totò simula male alla schiena. La m.d.p. si ferma ed inquadra il gruppo mentre sfila.

3. Semitotale della via dall'alto come all'inq. 1.
I poveri, felici, continuano la loro marcia.

4. Piano ravvicinato della zona antistante la capanna di Raffa.
I baraccati cantano felici. Una panoramica in alto inquadra Raffa seduto al balcone; si porta un braccio sugli occhi per non vedere, poi lo abbassa e scuote la testa.

5. Semitotale di una piazzetta. Continua la marcia festosa attraverso le strade della bidonville. Il gruppo avanza in direzione della m.d.p., fino in piano ravvicinato.

6. Totale dall'alto della bidonville. In segno di festa palloncini colorati sono stati legati alle capanne.

7. Semitotale di un largo spiazzo. Il gruppo si ferma; vengono portati un tavolo e una sedia.

8. Piano ravvicinato del gruppo disposto a cerchio intorno al tavolo.
Tutti applaudono. La m.d.p. panoramica verso Raffa che, con una sedia sfondata in mano, si fa largo prepotentemente tra la gente, ed infine si siede accanto all'organo.

9. Ravvicinato di Gaetano che sale sul tavolo e richiama l'attenzione dei presenti.
GAETANO: *Attenzione.*

10. Totale dall'alto della bidonville come all'inq. 6.
GAETANO: *Attenzione. Arriva il primo premio.*

11. Piano ravvicinato di alcune persone. Si riconoscono Edvige e la signora sedute su una panca, in piedi, accanto a loro, Giuseppe che applaude soddisfatto. Accortasi del comportamento poco decoroso del marito, la Signora lo richiama all'ordine facendolo sedere vicino a lei. Si fa largo il Ladro: con una mano tiene un piatto con un pollo arrosto, con l'altra l'inseparabile valigia e un tovagliolo. Cammina preceduto da un carrello, si ferma vicino al tavolo. Applausi intorno a lui.
GAETANO: *Silenzio. Controllate i vostri numeri.*

12. P.A. di altre persone, tra le quali il negro.

13. P.A. della giovane innamorata.
Sposta lo sguardo in direzione del negro.

14. P.A. del negro come all'inq. 12. Anche lui guarda la ragazza.

15. Continua l'inq. 13.
La ragazza, dopo un po', abbassa lo sguardo.

16. Piano ravvicinato di altri baraccati. Anche Raffa ha in mano un biglietto.

17. Totò e la famiglia della Signora in P.A.
TOTÒ: *Permette, Signora?* (indica Edvige fuori campo).
La Signora assume un'aria di sufficienza.

18. P.A. di Edvige che sorride felice alzandosi.

19. Carrello indietro mentre Totò e Edvige, in Piano ravvicinato, si dirigono verso il tavolo.
Il Ladro benda Edvige perché possa estrarre il numero vincente da un cappello.
TOTÒ: *Attenzione. Estrazione della grande lotteria.*

20. P.P. del Ladro che finisce di bendare Edvige.
TOTÒ: *Primo premio...*

21. P.P. di Totò.
TOTÒ: *...un pollo vero!*
Applausi e grida.

22. Continua l'inq. 19.
Totò controlla che Edvige non possa vedere attraverso la benda; poi l'aiuta a trovare con la mano il cappello.

23. Piano ravvicinato dei poveri in attesa.

24. Piano ravvicinato di altri poveri ripresi da un'angolazione diversa.

25. Continua l'inq. 22.
Edvige finalmente estrae il numero vincente. Il Ladro prende il biglietto.

26. Piano ravvicinato di Raffa seduto in attesa.

27. Piano ravvicinato della "giuria". Il Ladro, che evidentemente non sa leggere; mostra a Totò il numero.
TOTÒ: *Nuanta* (a voce bassa).
LADRO: *Nuanta* (con rabbia getta a terra il suo biglietto).

28. Ravvicinato dei baraccati come nell'inq. 23.
(f.c.). LADRO: *Nuanta. Chi è il nuanta?*

29. Continua l'inq. 26.
(f.c.). GAETANO: *Novanta.*

30. Piano ravvicinato di un gruppo di Poveri come nell'inq. 24.
Quasi tutti gettano a terra i biglietti.

(f.c.). GAETANO: *Novanta. Nessuno che c'ha il novanta?*

31. Continua l'inq. 29.
RAFFA: *Ottantanove* (alzandosi in piedi).

32. La giuria in piano ravvicinato.
LADRO: *Ho di' nuanta!*

33. Continua l'inq. 31.
RAFFA: *E... per uno!*

34. Piano ravvicinato della "giuria" come all'inq. 32.
GAETANO: *Cretino. Ottantanove e novanta. Anch'io ho il dodici.*

35. Continua l'inq. 33.
Raffa, tempestato di fischi, torna a sedersi.

36. P.A. di Gaschin e altri.
1° UOMO: *Questo è novanta* (riferendosi al numero di Gaschin).
GASCHIN: *Mah! Non può essere il mio, il pollo. Sarebbe troppo bello.*

37. P.P. del negro. Con lo sguardo interroga la ragazza per sapere se ha lei il novanta.

38. P.A. della ragazza. Fa segno con la testa di non avere il numero.
(f.c.): *Novanta. Fuori il novanta.*
(f.c.): *Novanta.*
(f.c.): *Novanta.*

39. Il negro, in P.P., come nell'inq. 37.
Un vecchio, accanto a lui, gli fa un gesto d'intesa riguardo la ragazza.
NEGRO: *Negro* (si tocca il viso e scuote la testa sconsolato).

40. Piano ravvicinato del tavolo della giuria.
GAETANO: *Novanta.* (solleva il piatto) Novanta vince il pollo.

41. Piano ravvicinato della Signora e altre persone.
SIGNORA: *Un altro numero.*
TUTTI: *Sì. Sì. Un altro numero.*

42. Dall'alto Totale della bidonville come nell'inq. 10.

GAETANO: *Se non c'è il novanta, si farà l'estrazione di un nuovo numero.*

43. Gaschin e gli altri in P.A. come nell'inq. 36.
1° UOMO: *Quel lì è novanta.*
2° UOMO: *Novanta.*
GASCHIN: *Sì...?*
3° UOMO: *Novanta. Ma valà.*
GASCHIN: *Novanta* (urla).

44. Semitotale del tavolo e delle persone intorno. Gaschin si avvicina a Gaetano e gli porge il biglietto.

45. Piano ravvicinato della giuria. Il Ladro getta a terra il biglietto che aveva ripreso.
ALFREDO: *Siedi. Vieni qui. Magna.*
La m.d.p. carrella in avanti: P.A. di Gaschin che divora il pollo.
Alfredo e Gaetano sono chini su di lui.
ALFREDO: *Dammene un tocchetto. Dammene un tocchetto.*
GASCHIN: *NO.*

46. P.P. di Gaschin che mangia in silenzio e di Alfredo che lo osserva.

47. Piano ravvicinato dei poveri come nell'inq. 23. Senza dire una parola osservano

Gaschin che mangia come se stessero assistendo ad un rito.
UOMO: *Come mangia bene...*

48. P.P. di Gaschin come nell'inq. 45.
Continua a mangiare con eccezionale sveltezza.

49. Totò, in P.P., si volta a guardare Edvige.

50. P.P. di Edvige. Solleva il fazzoletto su un occhio e sbircia Totò. Poi riabbassa il fazzoletto.

51. Piano ravvicinato di Totò e Edvige.
Totò libera gli occhi ad Edvige, ed insieme osservano Gaschin mangiare.

52. Piano ravvicinato delle persone intorno al tavolo.
Gaschin, terminato il pollo, succhia l'ultimo osso e alzandosi lo mostra in segno di vittoria. Applausi.
GAETANO: *Bravo!*
Gaschin si volta a raccogliere gli applausi. Gaetano è l'unico a non essere contento, infatti con rabbia dà una botta al piatto ormai vuoto.

53. Totale dall'alto della bidonville come nell'inq. 42.
VOCI: *Bravo... Bravo!*

54. Piano ravvicinato di alcuni uomini che tentano di issare un albero della cuccagna.

55. Semitotale di uno spiazzo adiacente la bidonville. Sulla destra una tenda fatta di lenzuola: è lo "studio" di Giuseppe. Un cartello reclamizza infatti la sua capacità di predire il futuro.
Intanto la Signora dispone in fila, come a teatro, delle sedie.
Arriva gente.
SIGNORA: *Tramonto una lira. Si accomodi* (indica una sedia).
Continua ad arrivare gente.
SIGNORA: *Tramonto una lira. Una lira. Ecco, prego una lira. Tramonto.*

56. Piano ravvicinato della Signora al lavoro. Arriva il Ladro.
Signora: Una lira il tramonto. Prego se si accommoda. Una lira.
Una lira il tramonto. Si accomodino. Prego si accomodino qua. Una lira il tramonto.
Ecco anche Totò e Edvige. Un carrello indietro li anticipa. Totò aiuta Evdige a sistemarsi in prima fila. La Signora nel frattempo si accorge di loro e li segue.
SIGNORA: *Edvige!* (in tono secco)
Totò prontamente le dà le due lire.
SIGNORA: *Basta coi divertimenti, vero? Dopo te ghe riprendi il servizio, eh?*
Edvige china il capo annuendo.
Intanto sopraggiunge Raffa con la solita sedia sfondata. La m.d.p. lo segue mentre facendosi largo tra la Signora e Totò, si accomoda in prima fila.
SIGNORA: *Una lira.*
Raffa fa segno di no con la testa.
SIGNORA: *Ma come no?*
RAFFA: *La sedia è mia: non pago.*
SIGNORA: *Ma come la sedia è mia non pago* (alzando la voce). *E il posteggio di chi l'è? Ma scusi, come pagano gli altri può pagare anche lei, no? Poi si mette qui in prima fila al prim post, eh?*
(urlando sempre più) Insomma! Non mi faccia inquietare.

57. Piano ravvicinato della tenda di Giuseppe. Alcune persone fanno la fila per conoscere il proprio futuro.
GIUSEPPE: *Silenzio!* (sporgendo la testa dalla tenda)

58. Continua l'inq. 56.
SIGNORA: *La paga questa lira o non la vuol pagare? O la paga o va via.*
Raffa la fissa un attimo poi si alza, e, in panoramica, raccolta la sedia va a sedersi lontano quel tanto che basta dal "posteggio" della Signora.

59. Semitotale del gruppo di uomini che piantano l'albero della cuccagna. Gli uomini si danno il tempo.
UOMINI: *Ohoh!...Ohoh!*

60. Dettaglio della base dell'albero e dei piedi degli uomini.

61. Totò e Edvige, in piano ravvicinato, seduti. Totò fa segno a qualcuno di raggiungerli.

62. P.A. di Arturo accanto alla tenda di Giuseppe.

63. Piano ravvicinato come nell'inq. 61. Totò sorride a Edvige, che si schermisce.

64. Piano ravvicinato di Arturo che abbassa la testa.

65. Interno della tenda. P.P. dell'Avvocato, di Fronte a lui, di spalle, Giuseppe.
GIUSEPPE: *Che profilo. Che sguardo, che fronte.*
L'Avvocato ride orgoglioso.

66. P.P. di Giuseppe; l'Avvocato di profilo.
Sopra le loro teste appare per un attimo il volto della Signora che subito si allontana.
GIUSEPPE: *Lei chissà cosa diventerà nella vita. Con quel sorriso, con quella fronte. Non finisce qui, no... no.*

67. Continua l'inq. 65.
GIUSEPPE: *Chissà dove finirà lei. Con quello sguardo.*
L'Avvocato è sempre più soddisfatto.
GIUSEPPE: *Diventerà una grande persona.*

68. P.P. di Giuseppe e l'Avvocato come nell'inq. 66.
GIUSEPPE: *Lei non finisce qui. Chissà chi era suo padre. Cento lire.*

69. Continua l'inq. 67.
AVVOCATO: *Cento lire...* (infila una mano nella tasca interna del cappotto, estrae i soldi e li dà a Giuseppe).
GIUSEPPE: *Avanti un altro.*

70. P.A. L'Avvocato esce dalla tenda soddisfatto. Entra Arturo.

71. P.P. di Giuseppe, di profilo. Arturo è di fronte a lui.
GIUSEPPE: *Che fronte! Che sorriso! Che sguardo!* (Mentre Arturo sorride.) *Tu hai la luce interna.*

72. Di profilo Arturo è in P.P., Giuseppe di fronte.
GIUSEPPE: *Bel profilo* (lo disegna nell'aria con un dito). *Che fronte... Che sguardo spirituale.*

73. Continua l'inq. 71.
GIUSEPPE: *Lei... è un qualche cosa al mondo. Chissà che può diventare. Non finisce qui, Lei non finisce qui... chissà!...*

74. P.P. come nell'inq. 72.
GIUSEPPE: *...chi era suo padre. Senta me.*

75. Semitotale del gruppo degli spettatori che guardano il tramonto rapiti. Si odono mormorii di entusiasmo.

76. Totale del sole che cala dietro al profilo della città.

77. P.A. di Edvige e Totò che si alzano per vedere meglio.
DONNA: *Se ne va. Oh se ne va... che bello!*

78. Piano ravvicinato del ladro in piedi anche lui. Pure Raffa si alza. (Voci indistinte)

79. Totale del sole che cala come all'inq. 76.

80. P.A. come nell'inq. 77. Edvige guarda Totò piena di felicità.
Poi torna ad osservare il tramonto. Anche Totò è entusiasta dello spettacolo. Piano piano il sole cala e tutti si risiedono.

81. Continua l'inq. 79. Il sole scompare definitivamente dietro la città.

82. Il ladro in piano ravvicinato come nell'inq. 78.
LADRO: *Oh!...* (Allarga le braccia in segno di soddisfazione).
(f.c.). SIGNORA: *Lo spettacolo è finito. Bene, andiamo.*
Lentamente tutti si allontanano.

83. Semitotale del luogo scelto per piantare l'albero della cuccagna, che però non è stato ancora innalzato.

84. Dettaglio della base dell'albero e delle gambe degli uomini.
(f.c.) UOMINI: *Ohoh! Ohoh!*

85. Piano ravvicinato degli uomini al lavoro. Improvvisamente dal terreno fuoriesce un getto d'acqua.

86. Semitotale come nell'inq. 83. L'acqua schizza alta. Tutti corrono felici gridando verso il getto.

87. Il gruppo è ripreso da un'altra angolazione, sempre in semitotale.
Grida di gioia.

88. Piano ravvicinato del getto d'acqua; in molti intorno ad esso.
DONNA: *Viva* (con le braccia al cielo)... *viva l'acqua... l'acqua!*

89. Continua l'inq. 87.
Un uomo, per la gioia, fa due giravolte sulle mani. Grida.

90. Piano ravvicinato di Edvige che, sfuggita alla presa di Totò, si getta sotto l'acqua.

91. Piano ravvicinato dei due di spalle. Evdige si libera definitivamente di Totò e gode del getto dell'acqua.

92. Piano ravvicinato come nell'inq. 90.
Edvige sempre sotto l'acqua.

93. Semitotale di molte persone disposte in semicerchio. Il ladro si sposta seguito in panoramica mentre va ad osservare un altro punto del terreno.

94. Il Ladro, in piano ravvicinato, si china verso terra, tocca il terreno e subito zampilla altra acqua.

95. Piano ravvicinato. La gente grida e applaude felice il Ladro.

96. Piano ravvicinato del Ladro come all'inq. 94.
Ancora applausi per il Ladro che ha già pronto un cartello con scritto: W L'ACQUA.
Poi il Ladro esce di campo seguito da una piccola folla.

97. Semitotale. In primo piano il getto d'acqua e sullo sfondo dei baraccati che, urlando, marciano intorno all'acqua.

98. Totale dall'alto della folla che marcia circolarmente intorno allo zampillo.

99. Piano ravvicinato. Su un piccolo pallone aerostatico un uomo sta scrivendo con

la vernice W L'ACQUA. Il pallone viene fatto partire; Dolly mentre il pallone vola via. Ora in primo piano sono le mani dei baraccati sollevate in aria ad applaudire. Grida.

100. Semitotale del gruppo intorno all'acqua.

101. Continua l'inq. 99. Il pallone scompare in alto.

102. Semitotale delle persone intorno allo zampillo. Improvvisamente divampa del fuoco che si propaga dalla sorgente più piccola alla più grande.

VOCI: *Ooooh!*
Altre voci indistinte e grida.

VOCE: *Indietro! Indietro! In un attimo il fumo si è fatto denso.*

103. Piano ravvicinato di Edvige, Totò e il Ladro appena visibili oltre la cortina di fumo.
TOTÒ: *Non fumate. Non fumate*

104. Continua l'inq. 102.
L'incendio aumenta e il fumo è ormai fittissimo.

105. Piano ravvicinato come nell'inq. 103.
LADRO: *Evviva il petrolio* (getta la scritta inneggiante all'acqua)
Evviva il petrolio.
TUTTI: *Evviva... Evviva!*

106. Semitotale. Un gruppo, ripreso di spalle, è ancora vicino al fuoco quando improvvisamente si formano altri zampilli. Tutti urlano.

107. Dal basso, piano ravvicinato di Raffa. Si china a raccogliere un cappello, lo guarda per un po' e poi lo getta a terra di nuovo.
Raccoglie un contenitore di metallo.

108. Piano ravvicinato dal basso. Raffa avanza fino ad essere inquadrato in P.A. Riempie il contenitore di petrolio e poi estrae dalla tasca un'agenda. La m.d.p. si avvicina per riprenderlo in P.P.

109. Dettaglio della mano di Raffa che tiene il biglietto da visita di Mobbi.

110. P.P. di Raffa come nell'inq. 108. Prima di allontanarsi guarda pensieroso il biglietto.

111. Raffa, di spalle in piano ravvicinato, si ferma per un attimo a guardare indietro.

112. Semitotale. I baraccati sono in festa per la scoperta.

113. Piano ravvicinato di Raffa come nell'inq. 111. Si volta di nuovo ma subito riprende la sua strada. La m.d.p. lo segue in carrello.
Raffa prende una strada sulla sinistra. Il carrello si sposta anch'esso verso sinistra. Lentamente Raffa scompare mentre nella bidonville continua la festa.

114. Piano ravvicinato di Raffa. Sullo sfondo si incomincia ad intravedere la città. Raffa si volta ancora una volta verso la bidonville.

115. Totale della bidonville illuminata dai fuochi.

116. Continua l'inq. 114. Raffa guarda il biglietto di Mobbi e quindi punta deciso verso la città.

FINE PRIMO TEMPO

SECONDO TEMPO

XII.

Bidonville - Esterno giorno

1. Semitotale della casa di Totò. Totò esce dalla capanna, una panoramica lo segue mentre comincia a correre. Nel frattempo il ladro si è affacciato alla finestra.
LADRO: *Buongiorno.*
TOTÒ: *Buongiorno.*

2. Semitotale della piazza della bidonville. Seguito da una panoramica sopraggiunge Totò che si ferma a guardare un istante la statua e poi va verso una capanna.

3. Piano ravvicinato della capanna. Totò lascia un fiore immerso in un barattolo di vetro sul davanzale della finestra.
Sta per andarsene quando si accorge che qualcuno ha aperto la finestra e preso il fiore: è Edvige. Totò è visibilmente felice.

4. Piano ravvicinato, di spalle. Totò torna alla sua capanna.
Un carrello lo segue.
TOTÒ: *Buongiorno.*
(f.c.) VOCE: *Buongiorno.*
TOTÒ: *Buongiorno.*
(f.c.): *Buongiorno.*
Avanza il Ladro.
LADRO: *Buongiorno.*
TOTÒ: *Buongiorno.*
Il Ladro torna a casa insieme a Totò.
Intorno a loro l'acqua continua a zampillare.

5. In piano ravvicinato, il nano cammina portando appeso al collo un contenitore con esposte delle bamboline.
NANO: *Buongiorno.*
DONNA: *Buongiorno.*
Leggero carrello in avanti a cui segue una panoramica. Il nano esce di campo.
Attraverso una finestra si intravede una donna che cuce. Un uomo, dietro un cancelletto di legno, buca il terreno con un bastone: subito esce dell'acqua che lui raccoglie in una tanica.

6. Semitotale di una capanna, dalla quale esce un venditore di palloncini. La m.d.p. lo segue in panoramica mentre fa alcuni passi, poi improvvisamente l'uomo è sollevato da terra dai palloncini.
DONNA: *Fermatelo... fermatelo.*
Accorre Totò che, aggrappato alle gambe, riesce a riportarlo a terra.

7. Piano ravvicinato del venditore che appare molto impaurito.
VENDITORE: *Oooh... ooh...*
Un uomo gli si avvicina e gli porge un mattone. Totò più saggiamente gli dà un panino che il venditore comincia a mangiare, senza però smettere di lamentarsi.
VENDITORE. *Ooh... ooh.*

8. P.P.P. di Totò.
TOTÒ: *Mangia, mangia.*

9. P.P.P. del venditore: pur sdentato ha già quasi finito il pane.

10. Piano ravvicinato di Totò che aiuta l'uomo a mangiare sollevandogli il braccio verso la bocca. Intanto il Ladro gli ha tolto di mano il mattone e lo ha messo a terra.

TOTÒ: *Mangia... su mangia, tieni... mangia.*
Il Ladro gli riempie di sassi le tasche.

11. Totò e altri due baraccati in P.A. Totò sorride soddisfatto.

12. P.P.P. del venditore come nell'inq. 9. Mastica l'ultimo boccone.

13. Piano ravvicinato di Totò che aiuta il venditore a fare i primi passi sotto lo sguardo vigile del Ladro.

14. Semitotale della strada che porta in città. Sul bordo della strada si è fermata una macchina con delle scritte che reclamizzano una marca di cioccolata: CIOCCOLATO FANO.
Si vedono passare Totò e il venditore

15. Ravvicinato dell'auto. Un gruppo di persone fermo vicino ad essa.
1° UOMO: *Il cioccolato Fano è il migliore.*
Subito il rappresentante gli dà una moneta di carta.
2° UOMO: Il cioccolato fano è il migliore.
RAPPRESENTANTE: *No. Quando vi fanno l'elemosina, come dite?*
2° UOMO: *Dio ve ne renda merito. Il cioccolato Fano è il migliore.*
Anche lui viene pagato.
3° UOMO: *Vi ringrazio, il cioccolato Fano per me è il migliore.*
RAPPRESENTANTE: *Bravo.* (Gli dà i soldi)
4° UOMO: *Dio ve ne renda merito. Il cioccolato Fano è il migliore* (altra moneta).
5° UOMO: *Dio ve... ve... ve... ve... ve... merito...*
Il rappresentante lo manda al diavolo con un gesto della mano, mentre il 6° Uomo bisbiglia qualcosa.
6° UOMO: *FA... Fa... Fano... cioccolato Fano...*
Anche il 6° Uomo riceve i soldi.
La m.d.p. panoramica verso il 5° uomo che segue il rappresentante.
5° UOMO: *Dio ve... ve... ve... Dio ve...*

16. Semitotale della strada come nell'inq. 14.
Il rappresentante sale in macchina e tutti si allontanano, solo il 5° uomo non desiste.
5° UOMO: *Cioccolato Fa... Fa... cioccolato Fafa... Cioccolato Fafa... Cioccolato Fafa* (mentre l'auto se ne va).
Fa Fa Fa... Fano (urlando).

17. Semitotale di una strada. Arriva da lontano Raffa vestito a nuovo: ha un cappello a cilindro e un cappotto con il bavero di pelliccia come quelli indossati da Mobbi. Tutti i poveri lo guardano stupiti.
Giunto in piano ravvicinato, la m.d.p. carrella indietro precedendolo mentre passa tra i poveri con aria di disprezzo.
La m.d.p. si ferma inquadrando la casa di Mobbi.
Raffa sale le scale destando sempre enorme stupore nei baraccati.
Improvvisamente si voltano tutti verso la strada.

18. Semitotale della strada. Si fa avanti il vice di Mobbi seguito da altra gente nonché da numerosi poliziotti.

19. Piano ravvicinato dall'alto delle facce dei poveri che guardano Raffa avendo ormai intuito la verità.

20. Raffa, in piano ravvicinato, si affretta a rientrare in casa.
La porta non è abbastanza alta ed il cappello gli cade a terra.

21. Dall'alto piano ravvicinato come nell'inq. 19.
Risata generale dei poveri.

22. P.A. di Raffa che raccoglie il cappello e lo spolvera con il braccio.
RAFFA: *Rozzoni!*
Si rimette il cappello ed entra in casa.

23. Continua l'inq. 21.
I poveri si allontanano ridendo ancora per la figuraccia di Raffa.

24. Semitotale della strada come nell'inq. 18.
I poveri si avvicinano al gruppo dei dipendenti di Mobbi per vedere cosa stia accadendo.
Sulla sinistra vi è un grosso cartello con scritto: PROPRIETÀ BRAMBI.
Al posto di Brambi viene attaccato un nuovo nome, scritto a caratteri cubitali: MOBBI.
VICE DI MOBBI: *Appena finite qui, passate agli altri cartelli.*
Poi avanza di fronte ai poveri mentre una panoramica lo segue.

25. Semitotale di una zona della bidonville.
Gli scagnozzi di Mobbi puntano decisi verso il getto d'acqua e petrolio. Carrello indietro. Il vice di Mobbi si avvicina al getto e si bagna la mano, quindi assaggia il liquido non trattenendo un gesto di soddisfazione. Bagna il fazzoletto con il liquido e lo porta al naso.
VICE DI MOBBI: *Ah!*

26. Semitotale dello spiazzo. In primo piano si vedono le teste dei poveri di spalle. Di fronte a loro il Vice, che, soddisfatto, avanza.
VICE DI MOBBI: *Bisogna andare via di qui* (accompagna le parole con un gesto imperioso della mano) *Subito! Bisogna sgomberare!*
ALFREDO: *Sgomberare, perché sgomberare?*
La m.d.p. panoramica verso i poveri che si dispongono intorno al tirapiedi di Mobbi.
TOTÒ: *Scusi signore, ci deve essere un errore.*
VICE DI MOBBI: *Ma che errore e errore* (apre la borsa ed estrae un foglio che sbatte in faccia a quanti gli stanno vicino). *È proprietà del signor Mobbi* (mentre rimette a posto il foglio), *e bisogna andare via.*

27. Semitotale della capanna di Raffa.
Si aprono e si chiudono alternativamente porte e finestre: è Raffa che spia la situazione.
(f.c.). VOCI: *Via... Via! Via... Via!* (urla minacciose).
ALFREDO: Via!
Totò trattiene Gaetano che ha preso un bastone e vuole picchiare il tirapiedi.
TOTÒ: *No. Non possiamo andar via, abbandonare le case.*

30. P.P. del tirapiedi.
VICE DI MOBBI: È proprietà privata.

31. Continua l'inq. 29.
TOTÒ: *Ma è il signor Mobbi che vuole questo?*

32. P.P. come nell'inq. 30.
VICE DI MOBBI: *Sì, sì. Proprietà privata.*

33. Continua l'inq. 31.
TOTÒ: Scusi... (gli prende la mano)...

34. P.P. come nell'inq. 32.
TOTÒ: *...un de tri quatr cinq.* (contando le dita)
Il tirapiedi è sconcertato.

35. Continua l'inq. 33.
TOTÒ: *No* (gli lascia la mano). *Non può essere il signor Mobbi.*

36. P.P. come nell'inq. 34.
VICE DI MOBBI: *Sì... sì... sì... è proprietà privata.*

37. Piano ravvicinato, ripreso di lato rispetto ai personaggi.
Tutti urlano, alcuni tentano di scagliarsi contro il tirapiedi.
VOCI: *Via... Via!*
1° POLIZIOTTO: *Basta... basta!* (urla e gesticola).

38. P.A. di due poliziotti.
1° POLIZIOTTO: *Basta con le chiacchiere, via!*
Quindi si allontana seguito dal 2° poliziotto. Si ferma di fronte ad una capanna, gli dà una botta ed immediatamente la struttura crolla scoprendo un omino seduto.
DONNA: *Aiut!*

39. Totò, Alfredo e Gaetano in piano ravvicinato.
Dopo un attimo di esitazione i due si scagliano contro il tirapiedi, a stento trattenuti da Totò.

40. P.P. del vice di Mobbi.
VICE DI MOBBI: *Se uno di voi si permette di torcermi un capello, il signor Mobbi potrà radere al suolo tutto l'accampamento.*

41. Continua l'inq. 39.
Totò non riesce più a trattenere Gaetano e Alfredo.

42. Ripresa laterale in piano ravvicinato dei poveri e degli uomini di Mobbi.
I baraccati si scagliano contro gli «intrusi» riuscendo a farli allontanare.
VOCI: *Via... Via!*
Urla e fischi.

43. Piano ravvicinato. Passano gli uomini di Mobbi seguiti dai poveri. Dolly e carrello verso destra a riprendere i fuggitivi che ora sono di spalle rispetto alla m.d.p.

44. Semitotale della periferia della città.
Il vice di Mobbi e Totò corrono in direzione della città. La m.d.p. li segue con un carrello, in avanti.
(f.c.): Urla e fischi degli inseguitori.

45. Piano ravvicinato di Totò e del vice di Mobbi.
TOTÒ: *Primo!* (alza un braccio e si gira verso il tirapiedi).
Giocano, sa. Giocano.
VICE DI MOBBI: *Ah! Meno male... Ragazzi!*
Sopraggiunge il gruppo degli inseguitori.
GAETANO: *Brutto farabutto!*
Il tirapiedi riprende subito a correre.
Di fronte alla m.d.p. passano gli inseguitori.

46. P.A. di Totò e del tirapiedi che corrono preceduti da un carrello;
TOTÒ: *Potevo parlar col signor Mobbi?*
VICE DI MOBBI: *Nononono... Nononono.*

47. Semitotale degli inseguitori. Gaetano lancia un cavolo.

48. P.A. di Totò e il tirapiedi che corrono seguiti da un carrello.
Il cavolo lanciato da Gaetano colpisce il tirapiedi in testa.
VICE DI MOBBI: *Sisisisì... sìsisisì... sìsisisì... sisisisì* (voltandosi a controllare gli inseguitori).

49. Semitotale ripreso da un lato del gruppo e di Totò e il tirapiedi che si fronteggiano.
TOTÒ: Alt (alza un braccio)! *Andiamo dal signor Mobbi.*

Una panoramica verso destra scopre il vice di Mobbi che corre via.

XIII.

Ufficio Mobbi. Interno giorno

1. Semitotale dell'ufficio di Mobbi. È enorme, tutto marmi e con numerose statue per ornamento, sembra più un museo che un ufficio.
Una segretaria si avvicina a Mobbi e annuncia la presenza dei poveri. Dialoghi indistinti.

2. Semitotale della stanza adiacente il salone presidenziale.
Da dietro un enorme tenda il tirapiedi spia cosa avviene nell'ufficio, poi fa segno ai poveri di entrare.

3. Semitotale dell'ingresso. La m.d.p. panoramica verso i poveri che ad uno ad uno spariscono dietro la tenda.

4. Semitotale di un piccolo corridoio che porta all'ufficio di Mobbi. Totò precede la «delegazione».

5. Semitotale del salone come nell'inq. 1.
In primo piano spuntano le teste dei poveri di spalle.
MOBBI: *Prego* (interrompendo una telefonata).

6. Piano ravvicinato della delegazione.
Gaetano, come un perfetto padrone di casa, accompagna gli amici verso un divano. La m.d.p. segue i loro spostamenti in panoramica.

7. Piano ravvicinato di Mobbi che osserva stupefatto la scena.

8. Piano ravvicinato dell'autista di Mobbi e del tirapiedi.

9. Continua l'inq. 7.
Mobbi fa un gesto d'intesa ai due.

10. Semitotale del salone come nell'inq. 5. Il tirapiedi e l'autista salgono una scala a chiocciola e scompaiono.
Mobbi fa avvicinare i poveri che subito lo raggiungono.

11. Semitotale dall'alto dei poveri che si accomodano su altri divani collocati di fronte a Mobbi.

12. Semitotale della scrivania di Mobbi che è posta su un piano rialzato rispetto al resto del pavimento. Mobbi si alza in piedi.

13. Continua l'inq. 11.
Anche i poveri si alzano.

14. Semitotale della scrivania come nell'inq. 12.
Mobbi si alza. La m.d.p. panoramica verso Mobbi che si dirige ad una finestra e si affaccia.

15. Semitotale dall'alto di un cortile interno dell'edificio. Un camion pieno di uomini sta partendo.
CAPOGRUPPO: *Avanti!*

16. Semitotale come nell'inq. 14. Una panoramica segue Mobbi mentre torna soddisfatto alla scrivania e si siede.

17. Continua l'inq. 13.
I poveri non sanno come comportarsi.

18. Dal basso piano ravvicinato di Mobbi dietro la scrivania.
Alza un microfono.
MOBBI: *Giovanni. Stiano comodi* (ai poveri).

19. Continua l'inq. 17. Si siedono.

20. Piano ravvicinato dal basso di Mobbi, l'inquadratura è leggermente angolata.
MOBBI: *Un the?*

21. Piano ravvicinato laterale dei poveri. Si guardano, poi Totò fa segno di sì con la testa.

22. Piano ravvicinato di Mobbi come nell'inq. 20.
Mobbi sta per fare ordinare il the a Giovanni, quando ordini confusi provenienti dall'esterno lo distraggono.

23. Ravvicinato laterale dei poveri come nell'inq. 21.
Non riescono a capire cosa stia succedendo.
(f.c.): Ordini indistinti.

24. Continua l'inq. 22.
MOBBI: *Giovanni, il the. Loro... sono i maggiori esponenti dell'accampamento?*

25. I poveri in piano ravvicinato come nell'inq. 23.
Si interrogano con gli sguardi.
LADRO: *Sì, sì.*

26. Continua l'inq. 24.
MOBBI: *Sono proprio lieto di avervi qui* (solleva la cornetta del telefono). *Comprate.*

27. Semitotale della scrivania. Entrano due segretarie in divisa nera portando dei fogli.
Alla destra di Mobbi spuntano due camerieri con dei carrelli.
La m.d.p. carrella indietro, e panoramica verso i camerieri che si fermano uno di fronte e l'altro alle spalle dei poveri.
1° CAMERIERE: *Latte o limone?*

28. I poveri, in piano ravvicinato, abbassano la testa imbarazzati.

29. Piano ravvicinato di lato come nell'inq. 23.
Leggera panoramica verso un cameriere che porta una tazza all'Avvocato.
(f.c.): UOMO:... *Tutti ai vostri posti.*

30. P.P. dell'Avvocato mentre prende la tazza. Accanto a lui, in P.A., il Ladro.
(f.c.): UOMO:... *Tutti sui camion!*
Anche il Ladro prende la tazza con il the.

31. Piano ravvicinato di Mobbi

32. Piano ravvicinato dall'alto. Il cameriere continua a servire il the.

33. Piano ravvicinato di Mobbi come nell'inq. 31.
MOBBI: *Dunque...*

34. Continua l'inq. 32.
TOTÒ: *Il naso è il naso, signor Mobbi.*
UOMO: *Eh, mi pare.*
TOTÒ: *Abbiamo anche... una bella canzone.*
CORO: *Ci basta una capanna*
per vivere e dormir...

35. Mobbi, come nell'inq. 33., li guarda con stupore.

36. Continua l'inq. 34.

CORO: *Ci basta un po' di terra...*
TOTÒ: *Shhh...*

37. Piano ravvicinato di Mobbi come nell'inq. 35.
MOBBI: *No, no. Continuate. Continuate pure, mi piace.*

38. Continua l'inq. 36
CORO: *Ci basta una capanna...*
Soltanto Totò non canta.

39. Piano ravvicinato come nell'inq. 37.
Mobbi tossisce.
MOBBI: *Giovanni* (a voce bassa).

40. Semitotale di Mobbi dietro la scrivania, di spalle. L'inquadratura è ripresa da dietro una statua di marmo di cui si intravedono le gambe. Giovanni è di fronte a Mobbi.
MOBBI. *Umidità.*
GIOVANNI: *Subito* (si dirige verso la finestra).

41. Semitotale attraverso la finestra aperta di un uomo che, legato ad un'asse, è sospeso nel vuoto.
Giovanni sale degli scalini di legno e si ferma in piedi sul davanzale.

42. Semitotale dal basso in alto della finestra ripresa dall'esterno.
Giovanni fa girare l'asse e avvicina l'uomo a sé.

43. Continua l'inq. 41.
UOMO: *Tramontana.*
GIOVANNI: *Tramontana* (riferendolo a Mobbi).

44. Semitotale della scrivania come nell'inq. 40.
Mobbi estrae da un cassetto una sciarpa e la indossa.

45. Semitotale del cortile dall'alto. Altri uomini su dei camion stanno partendo.

46. Piano ravvicinato di Mobbi che si è avvicinato ai poveri.

47. Piano ravvicinato di Mobbi e dei poveri da un'altra angolazione.
MOBBI: *Potete andare* (con aria soddisfatta stringe la mano a tutti).
TOTÒ: *Signor Mobbi...*
MOBBI: *Sì... Arrivederci*
(f.c.): rumore dei camion che si allontanano;
TOTÒ: *Grazie.*
MOBBI: *Arrivederci.*
Un carrello indietro precede il gruppo che esce dal salone.
MOBBI: *Arrivederci... Cinque, cinque dita* (tiene la mano aperta).
Sempre in carrello la m.d.p. panoramica a sinistra.
MOBBI: *Buongiorno, buongiorno*
I poveri escono.

48. Totale del salone.
MOBBI: *Buongiorno. Buongiorno.*
Arriva Giovanni che aiuta Mobbi a vestirsi per uscire.

XIV.

Bidonville. Esterno giorno

1. Semitotale della strada che conduce alla bidonville.
Arriva la delegazione dei poveri e incontra un gruppo di persone che sta abbandonando le capanne.

Prima un carrello laterale e poi una panoramica seguono la delegazione che è quasi giunta alle prime capanne.
Intorno ad essa gente che se ne va e molti uomini in divisa.

2. Piano ravvicinato di Totò che avanza stupito seguito da un carrello laterale.
Sopraggiunge Gaetano che prende subito in mano un bastone.

3. P.P. di Totò, Gaetano e il Ladro.
TOTÒ: *No.* (Toglie il bastone a Gaetano e gliene porge uno più piccolo). *Si tratta certamente di un errore.*
VOCI: *Ma che errore e errore.*
Prontamente Totò ridà a Gaetano il bastone più grosso.

4. Piano ravvicinato di spalle.
GAETANO: *Viaaaaa!* (agita il bastone).

5. Semitotale degli uomini di Mobbi che scappano inseguiti dai poveri.

6. Semitotale della strada che fiancheggia la bidonville.
La politica privata di Mobbi è ormai vicina alla strada. Invano il capo tenta di farli tornare indietro. La m.d.p. panoramica verso i poliziotti che fuggono.

7. Semitotale di una zona della bidonville. Una panoramica segue i poveri mentre tornano alle capanne.

8. Piano ravvicinato di un carretto dal quale vengono scaricate delle masserizie.

10. Alfredo, in piano ravvicinato, con poca grazia butta a terra degli oggetti che sono su un carretto.

11. Piano ravvicinato. Si avvicina la Signora seguita da altra gente. La m.d.p. panoramica verso i baraccati.

12. Totale dei baraccati.

13. Piano ravvicinato di un uomo che trasporta una rete.

14. Semitotale delle capanne: ovunque c'è fermento.

15. Semitotale degli uomini di Mobbi. In lontananza si vede arrivare il tirapiedi.
CAPO: *Andate ai vostri posti.*
1° POLIZIOTTO: *Andate ai vostri posti.*
Alle loro spalle sopraggiunge un altro camion di uomini.
VICE DI MOBBI: *Comandante, arrivano rinforzi.*
Il comandante si avvicina ai camion dei rinforzi e mette in fila per tre gli uomini che scendono.
COMANDANTE: *Avanti, Marsch. Un due. Un due. Un...*
Gli uomini sono ora vicini agli altri poliziotti.
COMANDANTE: *Plotone... Alt!*

16. Piano ravvicinato dei poveri che continuano a scaricare i loro carretti.

17. Semitotale del plotone in marcia.
COMANDANTE: *Op... Op...*

18. Semitotale del plotone che continua a marciare.
In primo piano si intravedono le teste dei poveri nascosti dietro ad una specie di barricata.

19. Piano ravvicinato come nell'inq. 16.
Di fronte alle capanne i baraccati continuano a scaricare i carretti.

20. Semitotale degli uomini in riga.
COMANDANTE: *Dietro... Front.*

Non fanno in tempo a girarsi che vengono colpiti da scarpe, barattoli e altri corpi contundenti.

21. Semitotale dei poliziotti in fuga, accompagnati dalle risate dei baraccati.
Giunge una macchina.

22. Semitotale della strada. Dall'auto scende Mobbi.
MOBBI: *Che è successo?*
COMANDANTE: *Renitenza. At...tenti!*
Tutti si pongono sull'attenti al passaggio di Mobbi.
Mobbi si avvicina ad una guardia e prende dalla sua tasca un candelotto.

23. Semitotale della strada. Mobbi, circondato dai suoi uomini, prende la mira e lancia il candelotto in direzione delle capanne.
Una panoramica segue il candelotto che cade in mezzo ai baraccati esplodendo.
Tutti si allontanano di corsa.

24. Semitotale dal basso della capanna di Raffa.
(f.c.): Rumore di altri candelotti che esplodono.
Raffa per sicurezza si barrica in casa.

25. Piano ravvicinato delle guardie di Mobbi mentre lanciano altri candelotti.

26. Semitotale della bidonville invasa dal fumo. Tutti fuggono.
TOTÒ: *Gaetano* (emergendo dal fumo)... *Giuseppe... Alfredo.*
Avanza lentamente insieme a Edvige. Un carrello indietro li precede.
TOTÒ: *Alfredo...*
Si ferma tossendo e appoggiandosi all'organino.
Edvige comincia a suonare.
TOTÒ: *Gaetano...*

27. Piano ravvicinato delle guardie che hanno smesso di lanciare i fumogeni. Dietro di loro, al riparo, Mobbi ha in anno un megafono.
MOBBI: *Pronto pronto pronto* (batte con il dito sul microfono).
Arrendetevi!

28. Semitotale di una parte della bidonville. Per le vie c'è grande confusione.
(f.c.). TOTÒ: *Gaetano... Giuseppe...*
Giungono di corsa Totò ed Edvige, di fronte a loro Gaetano e gli altri che finalmente si fermano.
(f.c.): MOBBI: *Arrendetevi. Arrendetevi.*
TOTÒ: *È fumo... È soltanto fumo.*
Altri continuano a fuggire.
(f.c.) MOBBI: *Arrendetevi. Arrendetevi.*
Alla fine anche Totò e Edvige si mettono a correre. La via è ora deserta mentre continuano a cadere i lacrimogeni.

29. Semitotale della capanna di Raffa.
Tutti fuggono urlando come impazziti.

30. Piano ravvicinato delle guardie come nell'inq. 27.
MOBBI: *Arrendetevi.*
(f.c.): Urla.
Mobbi passa il microfono al suo tirapiedi.
VICE DI MOBBI: *Arrendetevi!*

31. Semitotale della piazza.
Gli amici di Totò scompaiono in una stradina. Totò è solo nella piazza.
(f.c.) VICE DI MOBBI: *Arrendetevi! Arrendetevi!*
TOTÒ: *Gaetano... Alfredo... Arturo...*

Si volta e corre in direzione della m.d.p. fino ad essere ripreso in P.A. Si ferma un attimo e piange, poi avanza ancora.

32. Semitotale di una via. Totò corre nella direzione opposta a quella presa dai suoi amici. Si ferma vicino ad un palo e si arrampica.

33. Totale dall'alto della bidonville coperta dal fumo. Al di sopra cielo è sereno. Totò spunta dalla nebbia.

34. Piano ravvicinato di Totò che, giunto in cima al palo, guarda in basso.

35. Piano ravvicinato di Mobbi e dei suoi scagnozzi.
COMANDANTE: *Signor Mobbi, si arrendono.*

36. Continua l'inq. 31.
Totò sventola un fazzoletto bianco.

37. Piano ravvicinato come nell'inq. 35.
Mobbi è decisamente soddisfatto.

38. Totale dall'alto come nell'inq. 33.
Toto sventola il fazzoletto.

39. Piano ravvicinato come nell'inq. 35.
COMANDANTE: *Adunata* (voltandosi verso i "reperti").
UOMINI: *Adunata.*
Intanto Mobbi si allontana.

40. Totale dall'alto come nell'inq. 38.
In cima al palo, Totò alza la testa per vedere ancora più in sù.

41. Semitotale di Totò arrampicato sul palo.
Dall'alto giunge una voce.
MAMMA: *Caro... caro. Totò. Sono io. Non ho potuto farmi viva prima perché non è facile venire via di là.*

42. Piano ravvicinato dello spirito della Mamma e di Totò.
MAMMA: *Prendi, caro* (Tira fuori dalla borsetta una colomba). *Questa colomba è tua. Puoi fare tutto quello che vuoi. Vuoi restare con i tuoi amici? Vuoi la luna... Ti ricordi quando volevi la luna?*

43. P.P. di Totò.
TOTÒ: *Mamma...*

44. P.P. della Mamma.
MAMMA: *Non piangere. Devo andarmene via subito. Senti, senti...*
Vengono, vengono. Addio caro, addio.

45. Continua l'inq. 43.
Totò prende la colomba.

46. Piano ravvicinato di Totò e della Mamma.
MAMMA: *Nascondila... nascondila* (vola via).

47. Semitotale di uno spazio di cielo. Dall'alto scendono due figure bianche.

48. Piano ravvicinato di Totò come nell'inq. 46.
Le due anime passano di fronte a Totò.

49. Semitotale. Scompaiono in alto dietro la Mamma.

50. PA. di Totò che guarda stupito la colomba prima di scendere dal palo.

51. Piano ravvicinato di Totò che giunto a terra comincia a correre.

52. Piano ravvicinato di Totò. Si ferma di fronte ad un tavolo.
TOTÒ: *Due uova al burro.*
Subito appaiono sul tavolo.

53. Dettaglio delle uova nel tegamino.

54. Continua l'inq. 52.
TOTÒ: *3 uova al burro.*

55. Dettaglio di tre uova al burro.

56. P.P. di Totò raggiante di felicità.

57. Semitotale di una via.
Totò corre a chiamare i suoi amici.
TOTÒ: *Arturo... Alfredo... Gaetano...*
Poi scompare nel fumo.

58. Totale del pendio che conduce alla ferrovia.
I poveri si sono radunati in alto, mentre in basso il fumo è ancora denso.
(f.c.): TOTÒ: *Arturo... Gaetano... Giovanni.*

59. Semitotale dal basso del pendio.
TOTÒ: *Gaetano... Alfredo... Venite... venite.*
I due gli si avvicinano. Totò bacia Alfredo.

60. P.P. di Alfredo. Totò di spalle.
Alfredo sorride. La m.d. p. panoramica verso Totò che bacia il Ladro. Si avvicina Edvige.

61. P.P. di Gaetano. Anche lui riceve un bacio.
Edvige spera in un bacio, ma Totò si trattiene e le dà la colomba.

62. Semitotale dal basso del gruppo, con angolazione da destra.
Totò spostandosi cade e si rialza.
TOTÒ: *Soffiate, soffiate.*
Soffia lui per primo visto che gli altri si guardano senza capire.
Corre a prendere la colomba e torna dagli altri.
TOTÒ: *Soffiate... soffiate.*
Cominciano tutti a soffiare avviandosi verso le capanne.

63. Piano ravvicinato dei poveri che camminano soffiando.

64. Totale dall'alto dei baraccati che tornano alle capanne senza smettere di soffiare. La nebbia di fronte a loro scompare.

65. Piano ravvicinato del gruppo. Tutti soffiano.

66. Semitotale dall'alto. I poveri, soffiando, riescono a liberare la piazza dal fumo.

67. Piano ravvicinato degli uomini di Mobbi, che fuggono poiché il fiume li ha raggiunti.

68. Piano ravvicinato dei poveri che camminano, di spalle.

69. Semitotale. Parapiglia tra le guardie che non sanno dove andare.
Anche Mobbi decide di andarsene, ma poi si rende conto che il fumo si sta diradando, riporta indietro gli uomini e torna a scrutare la situazione dall'alto.
MOBBI: Maledizione al vento. Pompe, pompe.
COMANDANTE: *Pompe... pompe.*
UOMO: *Pompe... pompe.*
MOBBI: *E lei non piange, stupid! È gente che non merita nessuna pietà. Pompe... pompe!*

La m.d.p. panoramica verso un'auto-pompa che sopraggiunge.

70. Piano ravvicinato di due uomini mentre preparano i tubi.

71. Piano ravvicinato dal basso delle pompe che cominciano a schizzare forti getti d'acqua. Mobbi controlla che tutto proceda per il meglio.

72. Semitotale dall'alto dei baraccati.
Un getto d'acqua li raggiunge, ma incoraggiati da Totò decidono di non fuggire.

73. Semitotale delle pompe ancora in funzione.

74. P.A. di Mobbi: sul volto ha un'espressione soddisfatta.

75. Dettaglio di alcuni ombrelli aperti sotto i quali si riparano alcuni baraccati.
Dolly: la via è piena di ombrelli aperti.

76. P.A. di Edvige e Totò felici sotto lo stesso ombrello.

77. P.P. di Totò.

78. P.P. di Edvige, sorride felice.

79. Continua l'inq. 77.
Totò sposta lo sguardo e sorride verso un'altra direzione.

80. P.P. di una donna che risponde al sorriso.

81. Continua l'inq. 79.
Totò scambia un altro sorriso con un uomo che è dietro di lui.

82. P.P. della donna: è stupita.

83. Continua l'inq. 81.
Totò sta ancora sorridendo.

84. P.P. di Edvige felice.

85. Continua l'inq. 83.
Totò guarda verso l'autopompa.

86. Semitotale dall'alto come nell'inq. 73.
L'acqua cade sugli ombrelli.

87. Semitotale dall'alto come nell'inq. 75.
Tutti gli ombrelli sono aperti.

88. Semitotale. Gli uomini di Mobbi schizzano i poveri che stanno di fronte a loro quando improvvisamente l'acqua finisce.

89. P.A. dal basso di Mobbi che segue con lo sguardo l'esaurirsi del getto d'acqua.

90. Semitotale. Invano le guardie tentano di aggiustare le pompe.

91. Semitotale dall'alto: ombrelli si alzano e si abbassano in segno di giubilo.

92. PA. di Mobbi come nell'inq. 89.
MOBBI: *Sloggiate quella gente o vi licenzio... via!*
COMANDANTE: *In riga!*

93: Semitotale delle guardie che si dirigono alle camionette.

94. P.A. di Totò e Edvige. Chiudono l'ombrello, lo stesso fanno le persone accanto a loro.

95. Dall'alto P.P. di due uomini.
1° UOMO: *Io l'ho trovato* (guardando l'ombrello).
2° UOMO: *Anch'io.*

1° UOMO: *Questa marca qua non l'ho mai vista. Ne hò riparati tanti, sa?*
2° UOMO: *È uguale* (li confrontano).

96. P.A. di altre persone.
1° UOMO: *Madonna mia, ma quello è un angelo.*
DONNA: *Di più, di più!*
2° UOMO: *L'ho sempre detto, io, per me è un gran santo.*
La donna continua a fissare l'ombrello slalordita.
DONNA: *Eh! Di più... di più!*

97. Piano ravvicinato del comandante.
COMANDANTE: *Fuoco!*
Dietro di lui le guardie sparano dei colpi in aria.

98. Semitotale dei poveri che fuggono impauriti.

99. Semitotale dal basso della capanna di Raffa.
Raffa si chiude in casa.

100. Piano ravvicinato del comandante.
COMANDANTE: *Dieci secondi per arrendervi.*
Alle sue spalle le guardie si sono inginocchiate in posizione di tiro.
COMANDANTE: *Uno...*

101. P.P. di Totò di spalle, si ripara dietro a delle masserizie.
Si volta e richiama indietro gli amici.
(f.c.): COMANDANTE: *due... tre... quattro...*

102. Semitotale dall'alto dei baraccati che fiduciosi si avvicinano a Totò.
(f.c.): COMANDANTE: *cinque...*

103. Semitotale dei poveri che, di spalle, vanno verso Totò.
(f.c.): COMANDANTE: *sei... sette...*

104. Continua l'inq. 102.
TOTÒ: *Ssssh!*
(f.c.): COMANDANTE: *Otto...*

105. Piano americano di Edvige. Esita a raggiungere Totò.
(f.c.): COMANDANTE: *Nove...*
Si rivolge con un gesto a Mobbi per essere sicuro di dover dare l'ordine.

106. Piano ravvicinato dal basso di Mobbi.
MOBBI: *È naturale. Avanti* (urla). *Imbecille* (a voce bassa), imbecille.

107. Piano ravvicinato del comandante come nell'inq. 105.
Estrae la sciabola e si sposta un po', seguito in panoramica.

108. Continua l'inq. 104.

TOTÒ: *Ssssh!*

109. P.A. del Comandante.
COMANDANTE: *Aaaaaa... vanti!* (con uno strano gorgheggio da cantante d'opera).

110. P.P.P. di Mobbi letteralmente sconvolto.

111. Semitotale dall'alto come nell'inq. 102.
I poveri in silenzio osservano la scena.

112. P.A. come nell'inq. 109.
COMANDANTE: *Aaaaaaaavanti!* (stessa voce da tenore).

113. Continua l'inq. 111.

GAETANO: *Bravo!*
Tutti applaudono.

114. Dal basso piano ravvicinato di Mobbi come nell'inq. 106.
MOBBI: *Che sia degradato... degradato!*

115. P.A. come nell'inq. 112. Uno zoom si avvicina al volto del comandante che sembra come impazzito.

116. Piano ravvicinato come nell'inq. 114.
MOBBI: *Avanti il comandante in seconda.*

117. Semitotale dall'alto delle guardie. Si fa largo il comandante in seconda. La m.d.p. panoramica verso di lui che, saltellando, raggiunge lo sfortunato collega e gli dà il cambio.
COMANDANTE IN SECONDA: *Aa... aaaaaaaaaaa* (con voce da soprano). Aaaaaaaaa (acuto lunghissimo).

118. P.P.P. di Mobbi sempre più sconvolto.
(f.c.): Continua l'acuto del Comandante in II°.

119. Semitotale dall'alto come nell'inq. 117.
Il comandante in seconda non ha ancora terminato il suo acuto, è ancora fermo con la sciabola alzata.
COMANDANTE IN SECONDA: *Avanti* (lunghissimo).

120. Semitotale dall'alto dei baraccati come nell'inq. 113.
GAETANO: *Bravo.*
Di nuovo applausi e risate.

121. Continua l'inq. 119.
La m.d.p. panoramica spostandosi dal comandante in seconda alle guardie.
GUARDIE: *Marciam... marciam... marciam... Marciam... marciamo! Marciam... marciam... marciam...*

122. Semitotale dei baraccati come nell'inq. 120.
Urla e risa di scherno.

123. Continua l'inq. 121.
Le guardie cantano contro la loro volontà.
(f.c.): MOBBI: *Ubriaconi! Ubriaconi!*

124. Piano ravvicinato dal basso di Mobbi come nell'inq. 116.
MOBBI: *Ubriaconi, canaglie. Avanti il secondo plotone!*

125. Semitotale, angolato da sinistra, del secondo plotone.
Un carrello laterale lo segue mentre avanza di corsa con le baionette infilate nei fucili.

126. Semitotale del plotone. Gli uomini cominciano a correre, mentre la m.d.p. si alza ad inquadrare il gruppo dall'alto.
VOCI: *Aiuto... Fate qualcosa!*
Gli uomini piroettano e cadono goffamente come se avessero i pattini ai piedi.

127. Piano ravvicinato dal basso degli uomini di Mobbi che con fatica si alzano da terra e subito ricadono.

128. Semitotale come nell'inquadratura 126.

129. Piano ravvicinato dall'alto con angolazione da sinistra. I poveri si divertono un mondo a sfottere gli uomini del plotone.

130. Piano ravvicinato di Mobbi che corre arrabbiatissimo. Un carrello indietro lo precede.

131. Semitotale degli uomini di Mobbi che stanno dando vita ad uno strano ballo.

132. Piano ravvicinato che meglio inquadra la buffa "danza".

133. Semitotale della strada. I poveri applaudono e ridono, fra di loro si fa largo Totò che raggiunge Edvige.

134. Piano ravvicinato dal basso. Raffa, di nascosto, segue lo "spettacolo", di spalle rispetto alla m.d.p.

135. Raffa, in piano ravvicinato, fa capolino da un angolo.

136. Piano ravvicinato di Totò che, pur avendo notato Raffa, si volta facendo finta di niente.

137. Continua l'inquadratura 135. Raffa dapprima si nasconde, ma poi, accortosi che Totò si è voltato, sporge di nuovo la testa.

138. Piano ravvicinato come nell'inq. 136. Totò si gira e comincia a soffiare in direzione di Raffa.

139. Semitotale dal basso dell'angolo di strada in cui si trova Raffa. Improvvisamente il suo cappello vola via.

140. Piano ravvicinato come nell'inq. 138.
Totò e i suoi amici ridono divertiti.

141. Piano ravvicinato dal basso di Raffa che si lancia sul cappello per tentare di afferrarlo.

142. Piano ravvicinato. Raffa manca la presa, giace a terra supino mentre il cappello vola via. Subito si rialza e gli corre dietro.

143. I poveri, in piano ravvicinato, accorrono ridendo per seguire meglio le manovre di Raffa. Una panoramica li riprende mentre camminano. Il cappello si ferma proprio in mezzo a loro e subito arriva anche Raffa.

144. Piano ravvicinato. Raffa cerca il cappello facendosi largo tra i baraccati.

145. P.A. di Raffa che si rialza e guarda con odio gli altri.

146. Piano ravvicinato di Totò, del Ladro, di Alfredo e di Raffa.
LADRO: *Via.*
ALFREDO: *Via.*
TUTTI: *Via.*

147. P.A. come nell'inq. 145.
Raffa sembra non capire.

148. P.P. del Ladro. Improvvisamente al suo cappello malridotto si sostituisce un nuovissimo cilindro.
TUTTI: *Ooooh!*

149: P.A. come nell'inq. 147.
Raffa tenta di strapparglielo.

150. Continua l'inq. 148.
La mano di Raffa si ferma di scatto quando è già sul cappello.

151. P.A. come nell'inq. 149.
Raffa si guarda intorno sbalordito.

152. P.A. dei poveri, hanno tutti in testa un cappello a cilindro.
TUTTI: *Ooooh!*
Si mettono tutti a ridere.

153. Continua l'inq. 152.
Raffa appare ora decisamente impaurito.

154. P.P. dei poveri. Tutti ridono mentre una panoramica mostra come sulle teste di ognuno spùnti improvvisamente un cilindro.

155. Continua l'inq. 153.
Raffa fugge via terrorizzato, ma poi si ferma un attimo per controllare che non sia una sua allucinazione.

156. Dall'alto, piano ravvicinato dei poveri che ridono.
LADRO: *Ce l'abbiamo pure noi!* (ridendo).

157. Piano ravvicinato dal basso di Raffa che comincia ad urlare.

158. Piano ravvicinato come nell'inq. 156.
I baraccati smettono di ridere.
(f.c.): si odono le urla di Raffa.

159. Continua l'inq. 157.
Sempre urlando Raffa cerca di allontanarsi il più possibile dalla bidonville. Alle sue spalle spuntano dei cappelli.

160. Semitotale del pendio vicino alla ferrovia.
Raffa si arrampica sul pendio mentre uno "sciame" di cappelli lo insegue.

161. Piano ravvicinato come nell'inq. 158.
I poveri guardano sbalorditi.

162. Semitotale dall'alto della strada ferrata.
Raffa corre sui binari inseguito dai cappelli.

163. Piano ravvicinato come nell'inq. 161.
I poveri fissano Totò e subito lo sollevano in aria.

164. Piano ravvicinato dall'alto.
Il suono di un organo che esegue una musica sacra accompagna il passaggio di Totò portato in spalla dagli amici.
GAETANO: *Totò, voglio una pelliccia. Una pelliccia, Totò.*
La m.d.p. si sposta su Totò che, con la mano, fa segno a Gaetano di attendere.
Grida confuse mentre tutti indietreggiano leggermente.
(f.c.). GAETANO: *La pelliccia, Totò. Dammi la pelliccia. La pelliccia.*

165. P.P. di Gaetano. Improvvisamente appare con addosso una pelliccia.
(f.c.): *Ooooh!*

166. Continua l'inq. 164.
(f.c.). DONNA: *Una macchina per cusi', Totò.*

167. Ravvicinato dall'alto di Gaetano ed altri baraccati. Si spostano ai lati facendo largo alla m. d.p. che carrella in avanti fino ad inquadrare una donna che sta cucendo a macchina.
La m.d.p. si alza e panoramica a destra verso un uomo con bimbo in braccio, presumibilmente il marito della donna. Ancora breve carrello in avanti.
UOMO: *Grazie Totò...*

168. Continua l'inq. 166.
Di peso Totò viene fatto salire sopra un tavolo. Intorno a lui tutti urlano e chiedono qualcosa. Gaetano, in piedi accanto a Totò, si assume la responsabilità di orginare le richieste.

169. P.P.P. di due uomini.
1° UOMO: *Coraggio Totò, una bella radio.*

170. P.A. di una parte dei presenti.Si voltano tutti insieme. La m.d.p. panoramica verso un uomo che salta felice su un divano. Compare poi il vecchio che aveva richiesto la radio: sta ascoltando soddisfatto il segnale-radio. Alcune donne lo seguono, indossano delle bellissime pellicce. Un carrello segue il gruppo che si allontana vociando. Una panoramica verso destra inquadra una ragazza seminascosta dietro ad un albero. Uno zoom mostra che la ragazza è Edvige.

171. Continua l'inq. 168.
Le persone continuano ad urlare intorno a Totò.

172. P.P. della ragazza innamorata del negro.
RAGAZZA: *Totò, Totò vorrei...*
Giunge la Signora che la spinge lontano.
SIGNORA: *Vestiti, vestiti Totò. Una toilette... una toilette.*
UOMO: *Un frac... un frac*

173. Ravvicinato di Totò e Gaetano di spalle in piedi sul tavolo.
Dinanzi a loro si è formata una vera e propria folla.
UOMO: *Un vestito, Totò.*

174. P.P. di Totò.
(f.c.): UOMO: *T'ho chiesto un vestito. Totò aiutami. Un vestito per me, Totò.*
Totò lo guarda e annuisce.

175. P.P. del Ladro.
LADRO: *Totò... una valigia.*

176. Continua l'inq. 174.
Totò fa segno di sì con la testa.
(f.c.): UOMO: *Totò una casetta.*

177: P.P.P. del negro.
NEGRO: *I could be white.*

178. Continua l'inq. 176.
TOTÒ: *Cos'è quel hai?*

179. P.A. come nell'inq. 173.
Grande confusione intorno a Totò e Gaetano.

180. Dal basso piano ravvicinato di Gaetano.
GAETANO: *Silenzio!*

181. Continua l'inq. 178.
TOTÒ: *In fila... in fila. Un po' di calma. Contento tutti, vi giuro.*

182. Piano ravvicinato come nell'inq. 180.
GAETANO: *Mettetevi in fila; lì.*

183. Semitotale dall'alto delle persone che, ubbidendo, si mettono in fila.

184. Piano ravvicinato come nell'inq. 180.
GAETANO: *Tu, che vuoi?*

185. P.A. del nano.
NANO: *Io... alto.*
UOMO: *Una fisarmonica.*
DONNA: *Un armadio.*

186: Piano ravvicinato come nell'inq. 184.
Gaetano, carta e penna alla mano, annota i desideri di ognuno.

187. Alcune persone in P.A.

1° UOMO: *Una coperta.*
2° UOMO: *Una pelliccia, Totò.*
3° UOMO: *Un paio di scarpe, Totò.*
DONNA: *Ti ho chiesto... ti ho chiesto un armadio, Totò.*

188. P.A. dal basso. Totò osserva Gaetano annotare le richieste.
ALFREDO: *Prima di dar via tutto, una pelliccia per me.*
GAETANO: *Una pelliccia (segna la richiesta).*

189. Semitotale della ferrovia Un treno passa fischiando.

190. Semitotale della folla intorno a Totò. Alcune persone trasportano un armadio. Si fa largo tra la gente la Signora, con dei vestiti in mano. Il marito la segue fedelmente.
Ecco anche il Ladro con una valigia nuova. Due persone avanzano sorreggendo un enorme lampadario a gocce.
La m.d.p. panoramica verso destra e poi carrella in avanti seguendo i due del lampadario. Mentre questi entrano in casa, una ulteriore panoramica inquadra i possessori dell'armadio che discutono a causa delle dimensioni dell'armadio, che risulta essere più grande della loro baracca.
La m.d.p. panoramica ancora fino a riprendere Edvige che è sempre nascosta dietro l'albero.

191. Continua l'inq. 189.
(f.c.): Se non facciamo presto quello vola via, torna in paradiso.
Un carrello in avanti inquadra Totò che guarda in alto.
GAETANO: *Tu, cosa vuoi?*

192. Semitotale dall'alto della folla dinanzi a Totò.
NANO: *Un po' più alto.*

193. Continua l'inq. 191.
Totò solleva la colomba.

194. P.P. del nano che si allunga.
NANO: *Un po' più basso.*
Subito si abbassa leggermente.
TUTTI: *Ooooh!*
NANO: *Più alto.*
Eccolo crescere un po'!
TUTTI: *Oooooh!*

195. Semitotale della folla. Il nano è finalmente un uomo di statura normale, e felice saltellando si allontana.
VOCE: *Che meraviglia!*

196. P.P. dall'alto di Alfredo e di altri baraccati.
ALFREDO: *Voglio i milioni, Totò.*
TUTTI: *Sì... Sì!*
GASCHIN: *Due milioni, due... due!*
ALFREDO: *Due milioni Totò, due milioni.*

197. P.A. di Totò e Gaetano.
TOTÒ: *Sì, segna.*
GAETANO: *Tu?*

198. P.P. di Alfredo.
ALFREDO: *Un milione!*

198. P.P. di Alfredo.
ALFREDO: *Un milione!*

199. Continua l'inq. 197.
Gaetano prende nota della richiesta.

200. Continua l'inq. 196.
AVVOCATO: *Due milioni!*
1° UOMO: *Tre milioni!*
2° UOMO: *Quattro milioni!*
3° UOMO: *Cinque milioni!*
ALFREDO: *Un milione di milioni!*
1° UOMO: *Un milione di milioni di milioni di milioni di milioni!*

201. Continua l'inq. 199.
Totò si guarda intorno con stupore.

202. A. come nell'inq. 200.
1° UOMO:... *di milioni di milioni di milioni!*
2° UOMO: *Un milione di milioni di milioni di milioni...* (ecc. ecc.)

203. Continua l'inq. 201.
Gaetano continua a segnare.

204. P.A. Come nell'inq. 202.
2° UOMO:... *di milioni di milioni di milioni! Tiè!* (ad Alfredo).
ALFREDO: *Più uno, Tiè!* (Batte la mano aperta sul pugno).
TUTTI: *Bravo!*
Il 2° Uomo ha un gesto di disappunto.

205. Continua l'inq. 203.
TOTÒ: *Edvige...* (scende dal tavolo e le corre incontro).
Tutti lo seguono.

206. Piano ravvicinato di Edvige che scappa via spaventata.

207. Semitotale di una parte della bidonville.
Totò insegue Edvige che fugge.
TOTÒ: *Edvige... Edvige.*
Finalmente la raggiunge e la costringe a cambiare direzione.
Una panoramica segue Totò e Edvige, i quali, nascondendosi dietro una baracca, riescono a seminare il gruppo degli inseguitori.

208. Semitotale del nascondiglio di Totò.
In molti gli passano accanto senza però vederlo. Quando tutti sono passati, Totò torna sulla strada dove è raggiunto dalla ragazza innamorata del negro.

209. P.P. di Totò di spalle, la ragazza è di fronte a lui.
La giovane si avvicina all'orecchio di Totò e bisbiglia qualcosa.

210. P.P. di Totò; la ragazza di spalle.
Totò annuisce, e la ragazza corre via. Egli sta per allontanarsi quando una voce lo chiama.
NEGRO: *Totò.*
Totò cammina verso di lui.

211. P.P. di Totò che osserva il negro.

212. P.P. del negro.
NEGRO: *I would.. become white.*

213. Continua l'inq. 211.

214. P.P. del negro come nell'inq. 212.
NEGRO: *Io voglio diventare bianco...*

215. Continua l'inq. 213.
TOTÒ: *Sì.*

216. P.P. del negro come nell'inq. 214. È diventato bianco.

217. Semitotale della strada. I due si allontanano in direzioni opposte.

218. Semitotale di una strada della bidonville. È ormai sopraggiunta la sera quando la ragazza, avendo visto il negro, si dirige verso di lui.

219. P.P. della ragazza. È diventata nera.

220. P.P. del negro che la guarda con aria tristissima.

221. P.P. della ragazza come nell'inq. 219.
Anche lei è mortificata dal triste equivoco creatosi tra loro.

222. Semitotale della via. Se ne vanno ognuno per la sua strada.

223. Semitotale di un campo ai margini della bidonville.
Si intravedono alcune persone che stanno spiando ciò che accade nella bidonville. Strisciano in avanti fino a fermarsi in Piano ravvicinato: si riconoscono Mobbi e i suoi scagnozzi. In testa hanno delle frasche e, stando a terra distesi, sperano di confondersi con gli arbusti del campo.
Fa molto freddo, Mobbi si frega le mani e poi le avvicina alle bocche di due uomini che gli stanno vicino per farsele scaldare con il fiato.
Poi si frega di nuovo le mani, ripete l'operazione di "riscaldamento", ed infine si mette i guanti.
COMANDANTE: *Permesso signori.*
Un uomo si alza e gli fa posto accanto a Mobbi. Controlla il suo orologio con quello del "commenda".
(f.c.): Rumore di un clacson.

224. Semitotale delle vie della bidonville. Tutti sono ancora in preda all'esaltazione dovuta agli eventi straordinari ai quali hanno assistito.

225. Continua l'inq. 223.
MOBBI: *Andate a vedere cosa succede.*
COMANDANTE: *Va bene.*

226. Semitotale come nell'inq. 224.
Continua l'agitazione dei baraccati.

227. Continua l'inq. 225.
Il comandante si sposta un po' e in panoramica si avvicina ad un subalterno.
COMANDANTE: *Vai a vedere cosa succede.*
SUBALTERNO: *Io?*
COMANDANTE: *Sì!*
Il poveraccio si allontana strisciando.

228. Semitotale della strada che conduce alle baracche.
Il soldato, pur non molto convinto, si avvia verso le capanne.

229. Semitotale della capanna di Edvige. Totò è quasi giunto vicino ad essa.

230. Piano ravvicinato di Edvige dentro la capanna. Non sa se aprirgli o no.

231. Piano ravvicinato di Totò mentre tira la corda del "campanello" per farsi aprire.

232. Piano ravvicinato dal basso. Il bambino, legato alla corda collegata con l'esterno, viene ripetutamente sollevato da terra.
BAMBINO: *C'è gente!*
(f.c.). SIGNORA: *Edvige c'è gente, apri.*

Edvige finge di non capire e continua a spazzare.

233. Piano ravvicinato di Edvige, di spalle, che spazza.

234. Piano ravvicinato del bambino in aria.
BAMBINO: *C'è gente!*

235. Continua l'inq. 233.
Edvige corre dal bambino.
(f.c.) SIGNORA: *Ma sì Gennarino. Apri!*
Finalmente Edvige apre la porta.

236. Semitotale della baracca di Edvige. Totò riesce ad entrare proprio un attimo prima che sopraggiungano i poveri che lo stanno cercando. Questi, però, si sono accorti della sua presenza e si femano di fronte alla baracca.

237. All'interno della baracca, piano ravvicinato di Totò ed Edvige.
Totò le si avvicina, ma lei indietreggia spaventata. La m.d.p. panoramica brevemente verso Edvige che, fermatasi, si inginocchia.

238. P.P. dall'alto di Edvige che si fa il segno della croce.
(f.c.). *Totò, apri Totò! Fammi un piacere personale.*
Totò.

239. P.A. Di Totò nella baracca.
TOTÒ: *Non, io non sono niente* (fa segno ad Edvige di alzarsi).

240. P.P. di Edvige.
(f.c.). TOTÒ: *Sono soltanto Totò* (gli occhi di Totò, in soggettiva, si fermano sulle mani di Edvige che tengono la scopa), *è la mia mamma che fa tutto.*

241. P.A. come nell'inq. 239. Totò solleva la colomba.

242. Piano ravvicinato dal basso, con angolazione da sinistra, di Edvige. La scopa si è tramutata in un aspirapolvere.

243: P.A. dal basso dei due giovani.
EDVIGE: *Cos'è sta roba?*

244. Piano ravvicinato dal basso come nell'inq. 242.
Gennarino è aspirato dall'aspirapolvere.
EDVIGE: *Oh, il bambino!*

245. P.A. di Totò ed Edvige come nell'inq. 243.
EDVIGE: *Mamma mia!*
Totò ferma la macchina.

246. Piano ravvicinato di Edvige e Totò che cercano di rimettere ogni cosa al suo posto.

247. Piano ravvicinato. Nel frattempo il soldato, giunto ad una piazza, si guarda intorno piuttosto sconcertato.
Sopraggiungono due uomini in cappotto di pelliccia e tuba in testa, camminano con l'orecchio vicino all'orologio da polso.
1° UOMO: *Buonasera.*
Si avvicinano tre donne, anche loro impellicciate.
1° DONNA: *Il visone è la più bella pelliccia che ci sia.*
Superano il poliziotto che le segue con lo sguardo.
(f.c.). 2° DONNA: *Macché visone... è più elegante, si mette mattina e sera.*

248. P.P. di alcune persone che battono alla porta di Edvige.

249. Piano ravvicinato di Totò. Decide di aprire, una panoramica lo segue mentre si dirige verso la porta e la apre.

250. Piano ravvicinato della porta aperta. Attraverso essa si vedono molte persone che, parlando contemporaneamente, cercano di farsi regalare qualcosa da Totò.

251. Piano ravvicinato del gruppo di spalle. Totò gli chiude la porta in faccia.

252. Piano ravvicinato di Totò. La m.d.p. panoramica verso Totò che raggiunge Edvige, prende la colomba che le aveva affidato e, di nuovo in panoramica, torna alla porta.

253. P.P. come nell'inq. 251.
Totò appare sulla porta con la colomba in mano; subito si fa silenzio.

254. Piano ravvicinato di Totò come nell'inq. 252.
UOMO: *Dio ve ne renda merito* (sussurra)... *Dio ve ne renda merito* (mentre si allontana urla sempre più le parole).
255. Semitotale del gruppo di fronte alla capanna.
UOMO: *Il Cioccolato Fano è il migliore* (un carrello lo precede mentre, lasciato il gruppo, si allontana). *Dio ve ne renda merito!*
(La m.d.p. si ferma e l'uomo la supera scomparendo) Il cioccolato Fano è il migliore!
Si intravede il poliziotto di Mobbi con un'espressione sempre più incredula.

256. Piano ravvicinato. All'interno della capanna, intanto, si può assistere ad uno straordinario cambiamento: la Signora, vestita come la principessa di una fiaba con tanto di diadema e mantellina di ermellino, avanza con passo regale.
SIGNORA: *Giuseppe, prendi il bambino.*
EDVIGE: *Bella!*
SIGNORA: *Cara!*
La m.d.p. panoramica verso la Signora che si dirige alla porta.
Totò, con fare cortese, gliela spalanca.
(f.c.): *Ooohh! Bellissima! Brava! Ma che elegante!*
Applausi ed altre parole indistinte.
La Signora finalmente esce.

257. Semitotale del gruppo. I poveri fanno ala al passaggio della Signora.
La m.d.p. la segue in panoramica. Cammina altera scortata da Giuseppe e dal bambino.

258. Piano ravvicinato di una folla numerosa raccolta davanti alla finestra della capanna dove, soli, sono rimasti Totò e Edvige.
La m.d.p. carrella in avanti mentre la finestra si apre.

259. P.P. di Totò di spalle. Di fronte a lui si intravede il poliziotto che lo guarda con adorazione.

260. Continua l'inq. 258.
Totò si affaccia dalla finestra in direzione del poliziotto.

261. P.P. di spalle di Totò come nell'inq. 259.
Totò coglie un fiore dai rami che il poliziotto si è messo in testa.

262. Continua l'inq. 260.
Totò regala il fiore a Edvige.

263. Totò in P.P. come nell'inq. 261.
TOTÒ: *Cosa vuoi?*
POLIZIOTTO: *Fammi generale.*

264. Continua l'inq. 262.
Totò va a prendere la colomba custodita da Edvige.

265. P.P. come nell'inq. 263.
Appena Totò avvicina la colomba al poliziotto, sulla sua manica compaiono i gradi

da generale.
Il poliziotto se ne va soddisfattissimo.
Arturo si avvicina a Totò e gli bisbiglia qualcosa all'orecchio.

266. Continua l'inq. 264. Totò guarda verso la piazza.

267. Semitotale della piazza. Proprio al centro, la statua fa bella mostra di sé.

268. Continua l'inq. 266.
Totò gli fa segno di no.
269. P.A. di Arturo, Totò è di spalle. Arturo sta per andarsene, ma poi, trattenuto dall'amico, si ferma.

270. Continua l'inq. 268.
Totò solleva la colonna in direzione della statua.

271. Semitotale della piazza come nell'inq. 267.
La statua si anima.
(f.c.): *Oooohhh!*

272. Continua l'inq. 270.
Arturo corre verso la statua seguito da tutti gli altri.

273. Semitotale della piazza come nell'inq. 271.
La ballerina che ha preso vita dalla statua, danza leggera. Tutti gli sono intorno.
BALLERINA: *Lalaralà... voglio cantar...*
Una panoramica segue la ballerina mentre scompare danzando dietro un angolo, seguita da tutti i suoi ammiratori.

274. Semitotale dell'albero della cuccagna. Scengono i due angeli, si guardano un po' attorno e poi corrono a cercare Totò.

275. P.P. di Mobbi e del capitano addormentati, con il viso appoggiato ad una mano. Aprono gli occhi e subito gli occhi si caricano di stupore.

276. Semitotale del terreno di fronte a Mobbi.
Tranquillamente passeggiano la Signora, Giuseppe e Gennarino, tutti e tre regalmente vestiti. Dietro di loro compare il poliziotto.

277. P.P. di Mobbi e del Comandante come nell'inq. 275.
Mobbi sbatte gli occhi, credendo di sognare.

278. Semitotale come nell'inq. 276.
Il poliziotto avanza con passo deciso come si addice ad un generale.

279. Mobbi in P.P. come nell'inq. 277.
MOBBI: *Imbecille... Cretino! Ma cos'ha fatto?*

280. Continua l'inq. 278.
Il poliziotto continua a camminare baldanzoso, per nulla spaventato dalle ingiurie di Mobbi.

281. P.P. di Mobbi come nell'inq. 279.
MOBBI: *Giù!*
COMANDANTE: *Mettiti giù!*

282. Piano ravvicinato di alcuni uomini sdraiati a terra.
1° UOMO: *Tirati giù, idiota!*
2° UOMO: *Cretino!*
Il poliziotto passa in mezzo a loro incurante degli ordini.
Il comandante lo blocca afferrandolo per i pantaloni.

283. Piano ravvicinato dal basso del poliziotto.
POLIZIOTTO: In piedi (in tono imperioso).

284. Ravvicinato come nell'inq. 282.
MOBBI: Ai ferri, mettetelo ai ferri!
Il povero poliziotto viene condotto via a forza mentre tenta disperatamente di giustificarsi mostrando i gradi da generale.
COMANDANTE: *Via... via...!*

285. P.A. del poliziotto scortato da due colleghi. Allontanandosi tenta ancora di balbettare qualcosa.

286. P.P. di Mobbi. È raggiunto dal comandante.
COMANDANTE: *Attacchiamo, signor Mobbi?*
MOBBI: (controlla l'orologio) *No, aspettiamo l'alba. Aspettiamo la luce.*

287. Semitotale della finestra della capanna di Edvige. Si intravedono Totò e Edvige. Seduti uno di fronte all'altro si guardano teneramente.
Zoom fino in P.A. di profilo dei due.
TOTÒ: *Vuoi la luna? Anche la luna.*
Edvige guarda per un attimo in direzione della luna, poi comincia a dondolarsi non riuscendo a mascherare il proprio imbarazzo.
TOTÒ: *Su...*
EDVIGE: *Non so.*

288. P.P. di TOTÒ: *Su...*

289. P.P. di EDVIGE:... *Scarpe.*

290. Piano ravvicinato dei due. Totò prende un secchio.

291. Dettaglio del piede di Edvige che Totò ha appoggiato sopra il secchio. Invece dello zoccolo, Edvige calza una scarpa bellissima.

292. P.P. di Edvige sorridente.

293. P.P. di Totò non meno felice di Edvige.

294. Piano ravvicinato di Totò e Edvige. In mezzo a loro, dalla finestra aperta, si vedono passare i due angeli. Si fermano e si avvicinano alla capanna.

295. Dettaglio dell'altro piede di Edvige.

296. continua l'inq. 294.
Gli angeli portano via la colomba che Totò ha adagiato sul davanzale della finestra.

297. P.P. di Edvige stupita per il fatto che la seconda trasformazione tarda a verificarsi.

298. P.P. di Totò, anche lui è stupito.

299. Piano ravvicinato dei due di profilo.
Totò intuisce cosa è accaduto e si volta verso la finestra. Un carrello indietro mostra come la colomba sia realmente scomparsa dalla stanza.
Totò ed Edvige si precipitano alla finestra.

300. Semitotale della capanna. Escono di corsa, una panoramica li segue mentre cercano vicino alla capanna. Decidono di separarsi.
La m.d.p. torna nella posizione iniziale.
UOMO: *Totò, famme 'sta grazia.*
TOTÒ: *No, non posso* (allarga le braccia), *non posso. Un po'... di.. (fugge via).*

301. Piano ravvicinato della statua animata che danza felice. Come arriva Totò lo coinvolge in un ballo. La m.d.p. panoramica seguendo gli spostamenti dei due. Improvvisamente la ballerina si ferma e bacia con passione Totò, proprio mentre sopraggiunge Edvige.

302. Piano ravvicinato del gruppo di ammiratori della ballerina.
ALFREDO: *A me... a me... a me!*

303: P.A. di Edvige sconvolta da quanto ha visto.

304. Continua l'inq. 301.
La ballerina lascia Totò, che subito si accorge della presenza di Edvige. La ragazza scappa seguita da Totò.
(f.c.): *A me signorina. A me.*
BALLERINA: *Voglio andare in città* (si muove verso il gruppo degli ammiratori seguita in panoramica).
Continua a ballare e scompare circondata da molti uomini.

305. Semitotale di una via. Totò corre con una colomba in mano.
TOTÒ: Edvige, la colomba; la mamma me l'ha riportata.
(si dirige verso la cappanA di Edvige seguito da una panoramica).
Edvige... Edvige.
Totò cerca nella capanna ma Edvige non c'è. Sente piangere e torna indietro: la m.d.p. lo segue.Trova Edvige seduta a piangere e le si avvicina.

306. P.P. di Totò. Edvige di spalle.

307. P.P. di Edvige che piange. Totò, di spalle, la guarda.

308. Continua l'inq. 306. Preso da un'impulso, Totò la bacia.

309. P.P. di Edvige: sorride felice.

310: Continua l'inq. 308.
Anche Totò, sorride.

311. P.P. di Edvige che si alza.

312. Totò, di spalle, è in piedi di fronte a Edvige che appare in P.P.
Edvige si avvicina a Totò e ricambia il suo bacio, poi, vergognandosi, si nasconde il viso tra le mani.
Zoom ad inquadrare solo il volto di Edvige.

313. P.P. di Totò.

314. P.P. di Edvige. I due giovani si guardano con amore.

315. Piano ravvicinato. Edvige lascia Totò e corre verso il palo di sostegno di una tettoia di paglia.

316. Semitotale della tettoia. Edvige si arrampica sul palo e Totò segùe il suo esempio arrampicandosi sul palo opposto. Giunti alla sommità dei pali, si lasciano penzolare dal palo orizzontale della tettoia, spostandosi verso il centro dell'apertura. Sono uno di fronte all'altro.

317. P.A. di Edvige, dondolando nel vuoto ride felice.

318. Anche Totò, in P.A., appare felice.

319. Continua l'inq. 316.
Totò e Edvige raggiungono il lato opposto dei rispettivi travi orizzontali, ed infine si lasciano scivolare lungo i pali di sostegno.

320. Piano ravvicinato di Edvige appoggiata al palo. La m.d.p. panoramica verso la ragazza che correndo raggiunge Totò e lo bacia.
Subito dopo corrono via.

321. Semitotale della tettoia. I due innamorati fanno delle capriole per manifestare la loro gioia.

322. P.A. di Edvige sorridente.

323. P.A. di Totò appoggiato ad un palo.
TOTÒ: Vuoi... il sole?

324. Edvige in P.A. come nel'inq. 322.
EDVIGE: *Siiii...*

325. Continua l'inq. 323.
Totò: guarda in direzione del sole.

326. P.A. Come nell'inq. 324.
Anche Edvige guarda verso levante.

327. Semitotale. Di fronte a loro spunta il sole.
Totò ha di nuovo inavvertitamente lasciato la colomba incustodita, e gli angeli approfittano della disattenzione creata dal levarsi del sole, per portarsela via.

328. Piano ravvicinato dei due. Totò si volta attirato dal rumore di alcuni camion. Anche Edvige si gira. Stanno sopraggiungendo i camion di Mobbi pieni di poliziotti. Totò ed Edvigé si dirigono verso i camion. Un carrello in avanti li segue.

329. Semitotale di una strada della bidonville già gremita di poliziotti, che bussano alle porte e alle finestre per far uscire la gente.

330. Continua l'inq. 328.
Totò pensa di servirsi della colomba e torna indietro a prenderla.
TOTÒ: La colomba... la colomba!
La m.d.p. panoramica verso Totò e Edvige che si infilano in un stradina alla ricerca della colomba.

331. Semitotale della bidonville. Per le strade continua lo sfollamento. Anche Gaetano è cacciato in malo modo.

332. Semitotale dall'alto della piazza e delel strade adiacenti.
La m.d.p. panoramica prima verso destra e poi verso sinistra mostrando come la gente, cacciata dalle case, si sia riversata nelle strade urlando e protestando.

333. Semitotale dall'alto da un'altra angolazione. Le vie delle bidonville sono piene di gente che se ne sta andando.

334. Piano ravvicinato del Ladro e di Gaetano. Le guardie li spingono fuori.

GUARDIA: *Avanti. Avanti!*
Incrociano Totò.
LADRO: *Totò... Totò...*

335. P.A. del Ladro e di Gaetano. Ridono come pazzi sicuri che Totò tenga la situazione sotto controllo.

336. P.P. di Totò che rivolge loro un gesto di scoraggiamento.

337. Piano ravvicinato. Le guardie sospingono Totò che allarga le mani per far vedere che non ha più la colomba.

338. Piano ravvicinato della Signora e i suoi familiari. Nella confusione generale la donna non rinuncia al portamento regale e con superiorità si aggiusta il diadema.

339. Piano ravvicinato. Edvige cerca con lo sguardo Totò. Accanto a lei un primo gruppo di persone viene fatto salire su un camion e condotto via.

340. Semitotale di una strada. Edvige cerca ancora Totò.
EDVIGE: *Totò...*

341. Piano ravvicinato dall'alto di Totò e dei suoi amici.

Totò continua a scuotere la testa in segno di impotenza.

342. Continua l'inq. 340.
Edvige si guarda intorno e poi riprende a correre.

343. Semitotale. Edvige corre accanto alle persone radunate per lo sfollamento nel tentativo di trovare Totò.

344. Continua l'inq. 342. Totò scruta il cielo nella speranza di veder riapparire la colomba.

345. Piano ravvicinato dal basso di Mobbi, il quale, avendo visto Totò scrutare il cielo, ripete il gesto. Ha ancora in testa l'elmetto con le frasche che subito toglie per rendersi conto se per caso non stia piovendo.

346. Continua l'inq. 344. Totò esce di campo. Di fronte alla m.d.p. passano altri sfollati.

347. Semitotale. Totò in fila insieme agli altri sta per essere fatto salire su un carro.
Sulla sinistra Mobbi, in piedi su un carroarmato, guarda ancora in alto.
Infine chiama uno dei suoi e gli ordina di scrutare il cielo.

348. Semitotale. Totò e i suoi amici vengono fatti salire su una camionetta.

349. Semitotale di un pollaio. Giunge Edvige di corsa, entra nel pollaio seguita da una panoramica.

350. Semitotale del pollaio. Edvige prende varie galline finché non riesce a bloccare una colomba; subito corre via.

351. Semitotale del pollaio da un'altra angolazione.
Con la colomba in mano Edvige va alla ricerca di Totò.

352. Piano ravvicinato del Ladro spinto sul camion. Lo segue Totò che fino all'ultimo guarda in alto. Lo sportello si chiude sui loro volti.
GUARDIA: Vai, vai!
Il carro, trainato da due cavalli, si allontana seguito da una panoramica.

353. Piano ravvicinato della finestrella del carro. Si vedono le facce meste di Totò e del Ladro.

354. Semitotale della bidonville dall'interno del carro. Attraverso le sbarre si vede il piccolo esercito di Mobbi che, in riga, sta tornando in città. Intanto le gru hanno già cominciato a smantellare le baracche

355. Continua l'inq. 353.
Il ladro è sul punto di piangere.

356. Semitotale della lunga fila di carri che ha raggiunto la città.

357. Continua l'inq. 355.
I volti di Totò e del Ladro improvvisamente si illuminano.

358. Piano ravvicinato di Edvige che corre dietro al carro. La m.d.p. carrella indietro precedendola. D'un tratto accanto a lei appare la Mamma: corre anche lei ridendo felice.

359. Continua l'inq. 357.
Totò ha un'espressione di soddisfazione.

360. Piano ravvicinato di Edvige e della Mamma come nell'inq. 358. La Mamma riesce a correre più forte di Edvige. Ha una colomba in mano, forse quella "giusta".

361. Continua l'inq. 359.
Totò e il Ladro si guardano soddisfatti.

362. Semitotale di una via. Un carrello precede gli angeli che, apparsi dal nulla, cercano di riprendersi la colomba.

363. Semitotale. I carri sono giunti ad un incrocio. Un vigile dopo il loro passaggio, blocca il traffico. La Mamma e Edvige attraversano nonostante il segnale di alt, mentre gli angeli, pur con disappunto, rispettano il segnale.

364. Semitotale dell'incrocio da un'altra angolazione.
Gli angeli sono di profilo. Appena il vigile fa segno di procedere, scattano di corsa.

365. Semitotale. Edvige ha quasi raggiunto il carro.

366. Piano ravvicinato dall'alto. Edvige sale sul predellino del carro, consegna la colomba a Totò e scende.

367. Piano ravvicinato di Totò. Ha preso la colomba e ora guarda felice Edvige.

368. Semitotale dal basso. I carri sono giunti in piazza del Duomo.
In primo piano Edvige cammina aspettando che i carri vengano aperti.
La m.d.p. panoramica in alto fino a riprendere Edvige in P.A. dal basso.

369. Totale della piazza. Tutti i carri sono ormai fermi.

370. Piano ravvicinato di Totò affacciato alla finestrella del carro.

371. P.P. dall'alto della Mamma che guarda con tenerezza Totò.

372. Piano ravvicinato della Mamma, mentre consegna a Totò la colomba "giusta" e prende quella di Edvige.
MAMMA: *Addio Totò.*
TOTÒ: *Addio... la colomba!*

373. Semitotale dal basso. La Mamma, con a lato i due angeli, sale in cielo. Sullo sfondo si staglia il Duomo.
MAMMA: *Totò... Totò... Totò...*

374. Totale dall'alto della piazza. I camion vengono aperti mentre numerosi spazzini stanno pulendo la piazza.

375. Semitotale del carro. Dalla pòrta aperta scende Totò con un salto.

376. Semitotale dal basso. Da un altro carro scendono molte persone.

377. Semitotale dal basso di un altro carro. Si ripete la stessa scena.

378. Altra scena simile.

379. Ancora un carro viene aperto.

380. Altra gente scende da un carro.

381. Totale dall'alto della piazza come nell'inq. 373.
Gli sfollati si riversano correndo verso il centro della piazza.
TOTÒ: *Tutti alle scope* (urla).

383. Semitotale dall'alto della piazza. Gli sfollati si lanciano sulle scope strappandole di mano agli spazzini.
La m.d.p. panoramica verso il basso. Edvige raggiunge Totò e insieme si mettono a cavallo di una scopa.
TOTÒ: *Tutti alle scope!*
SIGNORA: *Il bambino.*
GIUSEPPE: *Il bambino.*

383. Semitotale. Totò e Edvige si alzano in volo. La loro immagine proiettata su un trasparente, crea un effetto per cui sembra che stiano realmente sorvolando le teste degli spazzini.

384. Totò ed Edvige passano di fronte alla facciata del Duomo.

385. Semitotale dei due di spalle. Edvige si volta a guardare in basso e a far segno agli altri di seguirli.

386. Semitotale della piazza. Gli sfollati si precipitano urlando verso le scope.

387. Sorvolando il Duomo, Edvige continua a chiamare gli altri.

388. Semitotale dall'alto della piazza. C'è un gran trambusto intorno alle scope, perché le guardie tentano di impedire ai poveri di appropriarsene.

389. Edvige e Totò continuano a volare. Mentre fanno segno agli altri di seguirli si abbassano fin sopra le loro teste per incitarli meglio. I poveri del resto fanno di tutto per impossessarsi delle scope.

390. Continua il volo sopra il Duomo dei due innamorati.

391. Semitotale della piazza. I poveri sono riusciti ad avere la meglio. Il ladro si accomoda sulla scopa, avendo cura di non perdere la valigia nuova.

392. Semitotale della piazza da un'altra angolazione. Alcuni spazzini continuano imperterriti il proprio lavoro. Di corsa arriva il Ladro.
LADRO: *Oplà!* (Dandosi una spinta e riuscendo a volare).
Approfittando della confusione altri poveri cercano di appropriasi delle scope.

392. Anche la Signora e Gennarino sono riusciuti ad alzarsi in volo, scortati da Giuseppe e Arturo.

394. La m.d.p. li segue per un po' mentre prendono quota.

395. Semitotale della piazza. Altri poveri si alzano in volo.

396. È ora la volta dell'Avvocato, di Gaetano e di una donna.

397. Totò e Edvige continuano a volare.
Dalla 398 alla 404 seguono immagini di persone che volano in alto.
I poveri intonano la loro canzone.
CORO: *Ci basta una capanna*
per vivere e dormir....

405. Totale dall'alto della piazza. Sono rimaste solo le guardie che guardano verso il cielo impotenti.

406. Totò e Edvige si fermano per radunare il gruppo.

407. Totale dal basso dei poveri che si perdono in volo dietro il Duomo.

408. Totale del gruppo dei poveri. Disposti in fila indiana puntano verso l'alto perdendosi tra le nubi.
In sovraimpressione appare una scritta dapprima piccolissima, poi sempre più leggibile:
VERSO UN REGNO DOVE
BUONGIORNO VUOL DIRE
VERAMENTE BUONGIORNO!

FINE

Per una filmografia di Cesare Zavattini

a cura di Pier Luigi Raffaelli

Zavattini fotografato da Michelangelo Giuliani

Ricostruire una filmografia completa e attendibile è un'operazione filologicamente complessa che richiede un controllo attento e puntuale dei titoli di testa e una verifica dei ruoli "accreditati". Ma i titoli di testa, nel cinema, hanno spesso la funzione di rendere "ufficiali" solo le competenze e le collaborazioni esplicite e tralasciano o occultano i contributi "ombra", i suggerimenti o gli apporti complessivi alla realizzazione di un film; in questo senso i titoli di testa legalizzano uno "status" sindacale e creativo e definiscono una "paternità" tecnico-professionale ma non del tutto certi.
Nel caso di Zavattini stabilire una filmografia esaustiva è reso ancora più difficile non tanto dal numero dei film ai quali Za ha lavorato quanto dall'impossibilità, per alcuni film, di individuarne con esattezza l'apporto specifico. Lo stesso Zavattini, interpellato, lascia sospesi alcuni dubbi.
Quello che segue è un ulteriore tentativo, dopo quelli di Lorenzo Pellizzari (cfr. «Cinema e Cinema» n. 20, 1979) e di Claudio Camerini (cfr. l'appendice filmografica al volume di Giuliana Muscio, *Scrivere il film*, Savelli, 1981) di fornire una serie di appunti per una filmografia di Cesare Zavattini. Un tentativo non scientifico, in quanto non sempre basato sul controllo dei titoli di testa e affidato, talvolta, alla memoria di Zavattini.
Questi appunti cercano peraltro di circoscrivere il contributo complessivo assicurato al cinema italiano da Za, organizzatore, scrittore, consulente.
Nell'elenco di film è stata segnalata tra parentesi, quando è stato possibile accertarlo, la collaborazione specifica accreditata nei titoli. Le abbreviazioni usate sono s. per soggetto e sc. per sceneggiatura.

1935 *Darò un milione*, r.: Mario Camerini. (s.; sc.)
1936 *La danza delle lancette*, r.: Mario Baffico (sc.)
1938 *I'll Give a Million* (Chi vuole un milione?), r. Walter Lang (remake di *Darò un milione*, 1935), (sc.)
1939 *Bionda sottochiave*, r.: Camillo Mastrocinque (s.; sc.)
1940 *Una famiglia impossibile*, r.: Carlo Ludovico Bragaglia (s.; sc.)
Capitan Fracassa, r.: Duilio Coletti
Senza Cielo, r.: Alfredo Guarini (sc.)
San Giovanni Decollato, r.: Amleto Palermi (sc.)
1941 *È caduta una donna*, r.: Alfredo Guarini (sc.)
1942 *La scuola dei timidi*, r.: Carlo Ludovico Bragaglia (s.; sc.)
I sette peccati, r.: Ladislao Kish. (sc.)

	Avanti c'è posto..., r.: Mario Bonnard (s.; sc.)
	Se io fossi onesto, r.: Carlo Ludovico Bragaglia
	Don Cesare di Bazan, r.: Riccardo Freda (sc.)
	Quattro passi fra le nuvole, r.: Alessandro Blasetti (s.; sc.)
1943	*Gian Burrasca*, r.: Sergio Tofano (sc.)
	Campo de' fiori, r.: Mario Bonnard
	Quarta pagina, r.: Nicola Manzari e Domenico M. Gambino (sc.)
	C'è sempre un ma!, Luigi Zampa (sc.)
	Il biricchino di papà, r.: Raffaello Matarazzo
	I nostri sogni, r.: Vittorio Cottafavi (sc.)
	L'ippocampo, r.: Giampaolo Rosmino (sc.)
1944	*I bambini ci guardano*, r.: Vittorio De Sica (sc.)
	Silenzio: si gira! ovvero *Musica per tutti* (Follie del cinema), r.: Carlo Campogalliani. (sc.)
	Piruetas Juveniles/Romanzo a passo di danza, r.: Giancarlo Cappelli e Salvio Valenti (s.; sc.)
1945	*Il mondo vuole così*, r.: Giorgio Bianchi (s.; sc.)
	La freccia nel fianco, r.: Alberto Lattuada (sc.)
1946	*Un giorno nella vita*, r.: Alessandro Blasetti (s.; sc.)
	Il barbiere di Siviglia, r.: Mario Costa
	Guerra alla guerra, r.: Giorgio Simonelli e Romolo Marcellini (s.; sc.)
	Il testimone, r.: Pietro Germi (sc.)
	Sciuscià, r.: Vittorio De Sica (s.; sc)
	La porta del cielo, r.: Vittorio De Sica (s.; sc)
	Il marito povero, r.: Gaetano Amata (s.; sc)
	Canto ma sottovoce, r.: Guido Brignone (s.; sc)
1947	*L'angelo e il diavolo*, r.: Mario Camerini (s.; sc)
	Caccia tragica, r.: Giuseppe De Santis (sc.)
	Il passatore, r.: Duilio Coletti (coll. alla sc.)
	Roma Città libera ovvero *La notte porta consiglio*, r.: Marcello Pagliero (coll. alla sc.)
	Sperduti nel buio, r.: Camillo Mastrocinque (sc.)
1948	*La grande aurora*, r.: Giuseppe Maria Scotese (coll. alla sc.)
	Ladri di biciclette, r.: Vittorio De Sica (sc.)
	Lo sconosciuto di San Marino, r.: Michael Waszinsky (s.; sc.)
	Cuore, r.: Dulio Coletti
1949	*Fabiola*, r.: Alessandro Blasetti (sc.)
	Le mura di Malapaga / Au-delà des grilles, r.: René Clément (s.; sc)
	Miracolo a Loreto (c.m.), r.: Dino Mocchegiani
	Vent'anni, r.: Giorgio Bianchi (s.; sc.)
1950	*È più facile che un cammello...*, r.: Luigi Zampa (s.)
	Il cielo è rosso, r.: Claudio Gora (sc.)
	La sposa non può attendere ovvero *Anselmo ha fretta*, r.: Gianni Franciolini (s.)
	Domani è un altro giorno, r.: Leonide Moguy
	Domenica d'agosto, r.: Luciano Emmer (sc.)
	È primavera..., r.: Renato Castellani (s.; sc)
	La roccia incantata ovvero *L'amore perduto*, r.: Giulio Morelli (coll. alla sc.)
	Prima comunione, r.: Alessandro Blasetti (s.; sc)
1951	*Bellissima*, r.: Luchino Visconti (s.; sc)
	Documento mensile n. 2: Ambiente e personaggi, r.: Vittorio De Sica (s.; sc.)
	Mamma mia, che impressione!..., r.: Roberto Savarese (s.; sc.)
	Miracolo a Milano, r.: Vittorio De Sica (s.: sc.)
	Umberto L., r.: Vittorio De Sica (s.; sc.).

1952	*Roma ore 11*, r.: Giuseppe De Santis (s.; sc.)
	Il cappotto, r.: Alberto Lattuada (sc.)
	Buongiorno elefante! ovvero *Sabù principe ladro*, r.: Gianni Franciolini (s.; sc.)
	Cinque poveri in automobile, r.: Mario Mattoli (s.; sc)
	Canzoni di mezzo secolo, r.: Domenico Paolella
1953	*La passeggiata*, r.: Renato Rascel (sc.)
	Piovuto dal cielo, r.: Leonardo de Mitri (sc.)
	Un marito per Anna Zaccheo, r.: Giuseppe De Santis (s.; sc.)
	Donne proibite, r.: Giuseppe Amato (sc.)
	L'amore in città - Rivista cinematografica n. 1, r.: Francesco Maselli, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Giuseppe De Santis (s.; sc, regia dell'episodio *Storia di Caterina*)
	Siamo donne ovvero *Noi donne*, r.: Gianni Franciolini, Luigi Zampa, Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Alfredo Guarini.
	La voce del silenzio, r.: George Wilhelm Pabst (s.)
	Canzoni, canzoni, r.: Domenico Paolella
1953	*Lettere di condannati a morte della resistenza italiana (c.m.)*, r.: Fausto Fornari (s.; sc.)
	Stazione Termini, r.: Vittorio De Sica (s.; sc.)
1954	*San Miniato, luglio 1944 (c.m.)*, r.: Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani
	La donna del fiume, r.: Mario Soldati
1955	*Il segno di Venere*, r.: Dino Risi (sc.)
	L'oro di Napoli, r.: Vittorio De Sica
1956	*Il tetto*, r.: Vittorio De Sica (s.; sc.)
	Uomini e lupi, r.: Giuseppe De Santis (sc.)
	La cavallina storna, Giulio Morelli (sc.)
	Suor Letizia ovvero *Il più grande amore*, r.: Mario Camerini (s.)
1956/57	*Era di venerdì 17*, r.: Mario Soldati (rifacimento di *Quattro passi fra le nuvole*) (s.; sc.)
	Torero, r.: Carlos Vejo
1957	*La donna del giorno*, r.: Francesco Maselli (sc.)
1958	*Amore e chiacchiere*, r.: Alessandro Blasetti (s.; sc.)
1959	*Nel blu dipinto di blu*, r.: Piero Tellini (sc.)
	Il rossetto, r.: Damiano Damiani (sc.)
1960	*Rat* (t.l. La guerra), r.: Veliko Bulajič (s.; sc)
	Un quarto d'Italia, r.: Virgilio Tosi
	Chi legge? Viaggio lungo il Tirreno, r.: Mario Soldati
	La ciociara, r.: Vittorio De Sica (sc.)
1960	*La lunga calza verde*, r.: Roberto Gavioli
1961	*Il sicario*, r.: Damiano Damiani (sc.)
	L'oro di Roma, r.: Carlo Lizzani
	Il giudizio universale, r.: Vittorio De Sica (s.; sc.)
	Le italiane e l'amore, r.: Lorenza Mazzetti, Francesco Maselli, Piero Nelli, Gian Vittorio Baldi, Dino Risi, Giulio Questi, Giulio Macchi, Marco Ferreri, Carlo Musso, Gianfranco Mingozzi e Florestano Vancini.
	Historia de la Revolucion, r.: Tomas Gutiérrez Alea
	Cuba Baila, r.: Julio Espinoza
	El joven rebelde, r.: Julio García Espinoza
1962	*L'isola di Arturo*, r.: Damiano Damiani (sc.)
	Boccaccio '70, r.: Vittorio De Sica, Federico Fellini, Luchino Visconti, Mario Monicelli (s.; sc. dell'episodio *La riffa*)
	I sequestati di Altona, r.: Vittorio De Sica (sc.)
1963	*Cinegiornale della Pace*, r.: vari
	I misteri di Roma, r.: Libero Bizzarri, Mario Carbone, Angelo D'Alessandro,

	Lino del Fra', Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara, Ansano Giannarelli, Giulio Macchi, Lorenza Mazzetti, Enzo Muzii, Piero Nelli, Paolo Nuzzi, Dino Partesano, Massimo Mida e Giovanni vento. (sc.)
	Il boom, r.: Vittorio De Sica (s., sc.)
	ieri, oggi, domani, r.: Vittorio De Sica (sc. episodi *Anna* e *Mara*)
1964	*Controsesso*, r.: Franco Rossi (s. e sc. episodio *Cocaina di domenica*)
1965	*Con il cuore fermo, Sicilia (c.m.)*, r.: Gianfranco Mingozzi
	Ein Arbeistag, r.: Piero Nelli (sc.)
1966	*Caccia alla volpe*, r.: Vittorio De Sica
	L'ultimo pugno di terra, (m.m.) r.: Fiorenzo Serra
	Un mondo nuovo, r.: Vittorio De Sica (s.; sc.)
	Andremo in città, r.: Nelo Risi (sc.)
1967	*Sette volte donna*, r.: Vittorio De Sica (s.; sc.)
	Le streghe, r.: L. Visconti, M. Bolognini, F. Rossi, P.P. Pasolini. V. De Sica (s.; sc. degli episodi *Una sera come le altre. La strega bruciata viva*)
1968	*Capriccio all'italiana*, r.: Steno, M. Bolognini, P.P. Pasolini, P. Zac, M. Monicelli. (s. e sc. episodio *La gelosia*)
	I sette fratelli Cervi, r.: Gianni Puccini
	Amanti, r.: Vittorio De Sica (sc.)
1969/73	*Cinegiornali Liberi*, r.: vari
1970	*I girasoli*, r.: Vittorio De Sica (s.; sc.)
	Le coppie, r.: M. Monicelli, A. Sordi, V. De Sica (s. episodio *Il fuoco*)
1971	*Documento n. 1 - Conoscere per fare: Campi di sterminio - Hiroshima (m.m.)*, r.: vari
1972	*Cesare Zavattini e il "Campo di grano dei corvi" di Van Gogh (m.m.)*, r.: Luciano Emmer
	Lo chiameremo Andrea, r.: Vittorio De Sica (s.; sc.)
1973	*Una breve vacanza*, r.: Vittorio De Sica (sc.)
1977	*Un cuore semplice*, r.: Giorgio Ferrara (sc.)
	Ligabue, r.: Salvatore Nocita (s.; sc.)
1978	*The Children of Sanchez*, r.: Hall Bartlet (sc.)
1982	*La Veritàaaa*, r.: Cesare Zavattini (s.; sc.).

Zavattini fotografato da G. Baldi Schwarze sul set de La Veritáaaa

Teatrografia:

1959 *Come nasce un soggetto cinematografico* (monologo in due tempi), r.: Virgilio Puecher con la Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Milano (prima rappresentazione al XVIII Festival Internazionale del Teatro di Prosa al Teatro La Fenice di Venezia il 17, luglio, '59).

Bibliografia di Cesare Zavattini

a cura di Pier Luigi Raffaelli

1931 *Parliamo tanto di me*, Milano, Valentino Bompiani.
1937 *I poveri sono matti*, Milano, Valentino Bompiani.
1941 *Io sono il diavolo*, Milano, Valentino Bompiani.
1942 *I tre libri: Parliamo tanto di me - I poveri sono matti - Io sono il diavolo*, Milano, Valentino Bompiani.
1943 *Totò il buono: romanzo per ragazzi (che possono leggere anche i grandi)*, Milano, Valentino Bompiani (illustrazioni di Mino Maccari).
1946 *Pitture di Zavattini - Presentazione dell'Autore*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro-Scheiwiller, serie a colori n. 7.
1953 *Umberto D. Dal soggetto alla sceneggiatura*, Milano-Roma, Fratelli Bocca.
1954 *Ipocrita 1950*, Milano, Scheiwiller.
1955 *Ipocrita 1943*, Milano, Valentino Bompiani.
Un paese, Torino, Giulio Einaudi (fotografie di Paul Strand).
1956 *Il tetto* (a cura di Michele Gandin), Bologna, Cappelli.
1959 *Come nasce un soggetto cinematografico* (monologo in due tempi), Milano, Valentino Bompiani.
1961 *Il giudizio universale*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia (in coll. con Vittorio De Sica).
1962 *Boccaccio 70: La Riffa* (a cura di Carlo Di Carlo e Gaio Fratini), Bologna, Cappelli.
1963 *I misteri di Roma* (a cura di Francesco Bolzoni), Bologna, Cappelli.
1966 *Fiume Po*, Milano, Ferro (fotografie di William M. Zanca)
1967 *Straparole: Diario di cinema e di vita - Riandando — Viaggetto sul Po - Lettera da Cuba a una donna che lo ha tradito*, Milano, Valentino Bompiani.
1968 *Miracle in Milan*, New York, The Orion Press.
Ligabue, Parma, Franco Maria Ricci.
Saturno contro la terra, Milano, Milano Libri.
1970 *Non libro più disco*, Milano, Valentino Bompiani.
1971 *Totò il buono* (1ª ediz. scolastica a cura di Marcello Argilli), Milano, Valentino Bompiani.
Le grandi firme del fumetto italiano, Milano, Grandi Firme (in coll. con Molino, Pedrocchi, Camela e Paparella).
1973 *Stricarm' in d'na parola*, Milano, Scheiwiller.
Zavattini 1928 (corsivi per la Gazzetta di Parma), Luzzara, Gruppo di Cooperazione Editoriale.
1974 *Opere di Cesare Zavattini: Romanzi, Diari, Poesie* (a cura di Renato Barilli), Milano, Valentino Bompiani.
Le voglie letterarie, Bologna, Massimiliano Boni.
Toni Ligabue, Milano, Vanni Scheiwiller.

Un paese, Milano, Vanni Scheiwiller.
1975 *Otto canzonette sporche*, Roma, Il Poliedro.
1976 *Un paese vent'anni dopo*, Torino, Giulio Einaudi (fotografie di G. Berengo Gardin)
Al macero (a cura di Gustavo Marchesi e Giovanni negri), Torino, Giulio Einaudi.
La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini, Milano, Valentino Bompiani.
1977 *Parliamo tanto di me*, Milano, Tascabili Bompiani.
1978 *Gli orologi*, Teramo, Lisciani e Zampetti (illustrazioni di Romolo Bosi).
1979 *Basta con i soggetti* (a cura di Roberta Mazzoni), Milano, Valentino Bompiani.
Diario Cinematografico (a cura di Valentina Fortichiari), MIlano, Valentino Bompiani.
Neorealismo ecc... (a cura di Mino Argentieri), Milano, Valentino Bompiani.
1980 *Parliamo tanto di me - Totò il buono*, Bergamo, Euroclub Italia.
1981 *Zavattini parla di Zavattini* (a cura di Silvana Cirillo), Roma, Lerici.
1983 *La veritàaaa* (a cura di Maurizio Grande), Milano, Tascabili Bompiani.

Appunti per una bibliografia italiana su Cesare Zavattini

a cura di Mario d'Amico

L'incontro con il repertorio bibliografico *su* il personaggio Zavattini conferma le singolarità dell'operare di questo autore, altrove riscontrate, e il suo porsi *a parte nel panorama* culturale italiano e straniero. E questo, sia nel modo di entrare in contatto con la critica, sia in quello di essere da parte di quest'ultima — intesa nel senso più ampio possibile — considerato.
Le anomalie si succedono nel tempo, e sono confermate dalle fonti più eterogenee. Di qui, il tentativo di riportare i contributi critici su un piano di omogeneità e di lineare consultazione, anche a costo di qualche assenza, ovvero di qualche rinuncia.
Dunque, questo che viene presentato non vuole porsi come repertorio bibliografico completo, ma piuttosto come excursus teorico sulle posizioni che la critica ha di volta in volta assunto nei confronti di Zavattini, inteso (forzatamente, d'accordo) come personaggio cinematografico.
Questo assunto delimita subito il campo della ricerca: non autore di libri e di quadri (al quale già è dedicata la bibliografia compilata da Lina Angioletti, cui si rimanda), e nemmeno intervistato polemico e intenso (e l'intervista è campo privilegiato di Zavattini, che non per nulla riconquista così il ruolo di Autore in prima persona).
Ma invece il confronto "a distanza" tra un operatore teorico (di volta in volta: critici, saggisti, storici, giornalisti del cinema, e non solo) e l'ingombrante e imprendibile personaggio Zavattini, risultato univoco di una stratificazione di interessi e di azioni culturali.
Questo criterio di pertinenza permette di delineare immediatamente gli sviluppi del rapporto Zavattini/critici, rapporto centrato, molto spesso, sul concetto di *riduzione*. In altri termini, si parla (e si scrive) molto spesso di Za, molto più spesso di quanto i titoli riportati dimostrino. Ma se ne parla (quasi sempre, adesso) in relazione a «qualcos'altro». In modo particolare, per ciò che concerne la nascita e l'evoluzione del neorealismo cinematografico italiano, ovvero in appoggio e completamento alla figura di De Sica, o ancora sulla scorta dei film realizzati dalla coppia.
Per questo, spesso in bibliografia appaiono testi dedicati al regista, e talvolta citazioni delle pellicole esaminate. Perché ci sembra che, almeno sino agli anni '70, Zavattini sia considerato, cinematograficamente parlando, poco autonomo. Creativo, geniale, sensibile, bravo. Ma poco autonomo.
Dunque, molti titoli dedicati al cinema neorealista, e alcuni a De Sica. Ricordando però che le analisi dei singoli film sono citate solo quando inserite in un quadro più vasto di discorso critico.
Contrappunto diretto alla prima sezione è la seconda, entrambe si limitano a uno spoglio essenziale dei titoli, dedicata ai riferimenti diretti sul Zavattini cinematografico e teorico di cinema. Notiamo solo che, pur assumendo come soggetto Zavattini, si tende poi a metterlo in relazione con altri, o con altre cose. Come dire, pur cambiando il soggetto, il risultato spesso è il medesimo.

Escludendo l'ultima fase creativa, quella cioè riferita alla realizzazione e alla distribuzione de *La veritàaa*, esiste un lungo silenzio critico, compreso tra la metà degli anni '60 e la metà degli anni '70.
Rigenerata da questo silenzio, forse, la figura di Za recupera la sua autonomia; siamo alla pubblicazione dell'*Opera omnia*, presso Bompiani, e delle prime monografie a lui dedicate. Il terreno d'analisi, dunque, è ancora molto vasto.
Quanto detto, ci auguriamo, spiega e motiva le scelte compiute nella redazione di questa bibliografia. Ricordiamo, in chiusura, che il 1982 ha segnato un rilancio critico di Zavattini; e, in occasione della proiezione de *La veritàaa* a Venezia, e più ancora in Tv (5 settembre), nonché per l'ottantesimo compleanno (20 settembre), praticamente tutti i quotidiani e i periodici più importanti hanno «messo in macchina» un articolo su Zavattini. A questi interventi senz'altro rimandiamo, per le più recenti verifiche critiche.

Sezione prima

Guido Aristarco (a cura di), *Il cinema italiano del dopoguerra*, in «Sequenze» (Quaderni di cinema), n. 4, dicembre 1949. Con bibliografia relativa a cura di Davide Turconi.

Franco Venturini, *Origini del neorealismo*, in «Bianco e Nero», n. 2, febbraio 1950 (con bibliografia relativa).

AA.VV. *Il cinema e l'uomo moderno*, Atti del Convegno. Perugia, Le Edizioni Sociali, 1950.

Guido Bezzola, *Lo sfondo culturale del cinema italiano*, in «Cinema» n. 64/1951.
(Analizza tra l'altro il rapporto creativo che lega Zavattini e De Sica).

Giovanni Calendoli, *Venti anni di cinema a Venezia*, Roma, Le Edizioni di Bianco e Nero, 1952.

Mario Gromo, *Cinema italiano (1903-1953)*, Milano, Mondadori, 1954.

Vito Pandolfi, *Gli sceneggiatori del neorealismo*, relazione al *Convegno sul neorealismo*, in «Rivista del cinema italiano» n. 3/1954 (numero monografico sul Convegno).

AA.VV., *Il cinema italiano, enfant chéri della critica e del pubblico francese*, in «Cinema Nuovo» n. 80/1956.
(Dopo un'introduzione di Pierre Billard, rispondono a due domande sul neorealismo e sul rapporto cinema italiano-cinema francese: Simone Dubreuilh, Georges Sadoul, Georges Charensol, André Bazin, Jean De Baroncelli, Jacques-Doniol Valcroze, Jean-Louis Tallenay).

Giulio Cesare Castello, *Il cinema neorealistico italiano*, Roma, E.R.I., 1956.

Brunello Rondi, *Neorealismo*, Parma, Guanda, 1956.

Vittorio Spinazzola, *Riesame dei film neorealisti: «Ladri di biciclette»*, in «Cinema Nuovo» n. 82/1956.

Vittorio Spinazzola, *Umberto D*, in «Cinema Nuovo n. 86/1956.

Luigi Chiarini, *Panorama del cinema contemporaneo, 1954/1957*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1957.
(Raccolta di recensioni e schede di film pubblicate settimanalmente su «Il Contemporaneo». Nel capitolo dedicato a De Sica sono analizzati: *Umberto D., L'oro di Napoli, Il tetto*. In tutto il volume, comunque, la figura e l'opera di Zavattini sono ricordate e commentate, come ispirazione/esempio per i nuovi autori italiani, ovvero in rapporto con alcuni registi americani).

Giuseppe Ferrara, *Il nuovo cinema italiano*, Firenze, Le Monnier, 1957.
(In particolare la IV parte: *Il rapporto De Sica-Zavattini. Ladri di biciclette.* Sono esaminati, tutti i film realizzati dalla coppia. In appendice una completa bibliografia — divisa per temi, argomenti e personaggi — sul neorealismo e i nuovi autori italiani).

Vittorio Spinazzola, *Riesame dei film neorealisti: "Miracolo a Milano"*, in «Cinema Nuovo» n. 113/1957.

Fabio Carpi, *Il cinema italiano del dopoguerra*, Milano, Schwarz Editore, 1958.
(Cfr. in particolare il capitolo dedicato agli sceneggiatori e quello su De Sica. In appendice, tra i soggetti non realizzati, è trascritta anche una parte di «L'uomo che vende un occhio» di Zavattini. Bibliografia a cura di Glauco Viazzi).

Umberto Barbaro, *Servitù e grandezza del cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1962.
(In questa raccolta di saggi e recensioni, la figura di Zavattini rimane piuttosto a margine. Si vedano comunque le schede dei film realizzati insieme a De Sica, e quelle relative a *Amore in città* e *Siamo donne*).

Renzo Renzi, *Da Starace ad Antonioni*. Padova, Marsilio, 1964.
(Raccolta di saggi, pubblicati su «Bianco e Nero», «Cinema» e «Cinema Nuovo». In particolare: *Una tendenza sedentaria contro gli impegni del neorealismo* (1952); e *Significato del film medio e accaparramento ideologico* (1951).

Adelio Ferrero, Guido Oldrini, *Da Roma città aperta alla Ragazza di Bube*, Milano, Edizioni di Cinema Nuovo, 1965.
(In particolare, il saggio di Oldrini su *Problemi di teoria generale del neorealismo*, in cui vengono messe a confronto le teorie di Zavattini con quelle di Chiarini).

Pio Baldelli, *Cinema dell'ambiguità. Vol. 1° (Rossellini, De Sica e Zavattini, Fellini)*, Roma, Savonà e Savelli, 1969.
(Nel saggio dedicato a De Sica e Zavattini, vengono analizzati con attenzione: *I bambini ci guardano, Sciuscià, Ladri di biciclette, Umberto D.*)

Bruno Torri, *Cinema italiano: dalla realtà alle metafore*, Palermo, Palumbo, 1973.
(Nei primi due capitoli — *Il neorealismo* e *La crisi degli anni Cinquanta* — vengono analizzate e messe a confronto le posizioni di De Sica e Zavattini (*Ladri di biciclette*) con quella di Rossellini, nel più ampio quadro della situazione politica e di mercato di quegli anni).

Guido Aristarco (a cura di), *Antologia di Cinema Nuovo (1952-1958): Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale*, Vol. 1°. *Neorealismo e vita nazionale*, Firenze, Guaraldi, 1975.

Maria Mercader, *La mia vita con De Sica*, Milano, Mondadori, 1978.
(Libro più cronachistico che storico, all'interno del quale, comunque, viene ben delineato il rapporto di amicizia e di stima che ha legato De Sica e Zavattini).

Carlo Lizzani, *Il cinema italiano. Dalle origini agli anni '80*, Roma, Editori Riuniti, 1979.
(Nel corso dell'esame storico-sociale del neorealismo e del periodo a esso successivo, si incontra molto spesso la figura di Zavattini e ne vengono analizzate l'opera e le teorie).

Franco Pecori, *Vittorio De Sica*, Firenze, La Nuova Italia, 1980.
(L'indissolubile legame culturale e operativo che lega i due autori rende possibile anche qui un "commento a due voci").

Franca Faldini e Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Vol. 1°: *1935-1959*, Vol. 2: *1960-1969*, Milano, Feltrinelli, 1979-1981.
(Una lunga carrellata all'interno di un intenso periodo di lavoro cinematografico. Tra le numerose testimonianze, presenza fissa quella di Zavattini. Anche se talvolta risulta appena diluita nel corso delle pagine).

Gian Piero Brunetta. *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982 (Numerosi sono i riferimenti al lavoro complessivo di Zavattini).

Sezione seconda

Mario Verdone, La parte dello scrittore nel cinema italiano: il contributo di Zavattini, in «Cinema» n. 27/1949.

Aldo Paladini, *Soggetti di Zavattini senza cavallo a dondolo*, in «Cinema», n. 63 (*Flusso di sentimenti in Zavattini il buono*); n. 65 (*Dagli schemi comici a quelli storico-sociali*); n. 68 (*Distesa interpretazione dell'anima collettiva*); n. 74 (*Signori sono le 9. Comincia il diluvio universale*), del 1951. E n. 85 (*Il neorealismo è morto. Viva il neorealismo*) del 1952.

Luigi Chiarini (a cura di), *Umberto D.* Milano, Fratelli Bocca Ed., 1953 (collana "Dal soggetto alla sceneggiatura").

Livio Zanetti, *Crescere è difficile*, in «Cinema Nuovo» n. 26/1953.

Pietro Bonfiglioli, *Nebbie e orizzonti del cinema realista italiano*, in «Emilia», n. 7/1954.

Armando Borelli, *Le idee di Zavattini*, in «Rivista del cinema italiano», n. 11-12/1954.

Gaetano Carancini, *Zavattini e gli altri*, in «Realismo del cinema italiano», numero unico a cura del Cineclub Cremona, 1954.

Fabio Carpi, *Finita l'inchiesta si trova il romanzo*, in «Cinema Nuovo», n. 34/1954.

Luigi Chiarini, *Il film nella battaglia delle idee*, Milano, Fratelli Bocca ed., 1954.
(In particolare: *Zavattini e il neorealismo; Zavattini o l'esasperazione di una poetica; Il binomio De Sica-Zavattini*).

Vittorio De Sica, Giuseppe Marotta, Cesare Zavattini, *Carnet di Napoli con oro e senza*, in «Cinema Nuovo», n. 32/1954.

Fernaldo Di Giammatteo, *Neorealismo, fatto morale* (presentazione di F.D.G. al *Colloquio con Zavattini*), in «Rassegna del film», n. 21/1954.

Fernaldo Di Giammatteo, *Faticosa evoluzione del neorealismo.* (Presentazione al *Secondo colloquio con Zavattini*), in «Rassegna del film», n. 23/1954.

Brunello Rondi, *L'esigenza di Zavattini*, in «L'Eco del cinema», n. 65/1954.

Saverio Vollario, *Zavattini e il neorealismo*, in «La rivista del cinema italiano», n. 7/1954.

Franco Venturini, *Profilo di Zavattini; teoria e prassi creativa*, in «Bianco e Nero» n. 1-2/1955.

Giulio Cesare Castello, *Antiipocrita 1941-1943*, in «Ferrania», n. 12/1956.

Oreste Del Buono, *Ipocrita 1943*, in «Cinema Nuovo», n. 751956.

Fernaldo Di Giammatteo, *L'anño del grande esperimento*, in «Il Ponte», n. 6/1956.

AA.VV., «La Fiera Letteraria», 2 marzo 1958. Numero monografico dedicato a Zavattini con diversi contributi, tra cui: D. Fabbri, G.A. Cibotto, S. Quasimodo, G. Benedetti, A. Bartolucci, V. De Sica, G. Guerrieri, M. Venturoli, V. Bompiani, A. Blasetti, R. Carrieri, E.F. Accrocca, C. Bernari, G. Marotta, L. Malerba, F. Fellini.

Giuseppe Ferrara, *La solitudine di Zavattini*, in «Film», n.s., Roma, n. 11/1958.

Gaetano Strazzulla, *Il neorealismo di Zavattini*, Lugano, Cernobio, 1958.

Callisto Cosulich, *Il latte e il caffé* in «La fiera del cinema», n. 1/1961.

Francesco Bolzoni (a cura di) - *I misteri di Roma*. Bologna. Cappelli. 1963.
(Tra i materiali contenuti nel libro - introduzione di Zavattini, parte del soggetto e della sceneggiatura con elaborazioni successive - il diario della lavorazione del film).

Claudio Varese, *Cinema. Arte e cultura*, Padova, Marsilio, 1963.
(Si segnalano due saggi in particolare: *Film, consapevolezza culturale* (1953); e *Da Zavattini a Fellini* (1953).

AA.VV., *Zavattini 28. Appunti per una lettura*, Luzzara, Gruppo di Cooperazione ed., 1973.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Discutiamo Zavattini*. Atti del Convegno. Asiago, 14/16 febbraio 1975.

Lina Angioletti, *Invito alla lettura di Zavattini*, Milano, Mursia, 1978.
(Dedicato quasi esclusivamente alla produzione letteraria di Zavattini, con bibliografia relativa).

AA.VV., *Zavattini nella città del cinema* in «Cinema e cinema» n. 20/1979

Silvana Cirillo (a cura di), *Zavattini parla di Zavattini*, Roma, Lerici, 1980. *Introduzione* di Walter Pedullà.

Zavattini fotografato da Avedon

Schede

a cura di **Guido Cincotti**

Sauro BORELLI: *Nikita Mikhalkov* - Firenze, La Nuova Italia (Coll. «Castoro Cinema» n. 93), 1982, n. 16, pp. 77, L. 4.000.
Roberto NEPOTI: *Brian De Palma* - idem, n. 94, pp. 99, L. 4.000.
Ermanno COMUZIO: *Raoul Walsh* - idem, n. 95, pp. 161, L. 4.000.
Stefano MASI: *Giuseppe De Santis* - idem, n. 96, pp. 113, L. 4.000.
Filippo D'ANGELO: *Wim Wenders* - idem, n. 97, pp. 121, L. 5.000.
Alessandro BENCIVENNI: *Luchino Visconti* - idem, n. 98, pp. 120, L. 5.000
Franco LA POLLA *Steven Spielberg* - idem, n. 99, pp. 113, L. 5.000.
Adriano PICCARDI: *John Boorman* - idem, n. 100, pp. 87, L. 5.000.

Traguardo dei 100 numeri (ma i volumi sono 92 a causa di numeri doppi) per la collana creata nove anni fa da Fernaldo Di Giammatteo e da lui tuttora diretta. Una continuità che assicura fedeltà alla linea programmatica e editoriale: alternanza di "classici" e di homines novi, saggi esaurienti ma succinti, analisi particolareggiate, quando sia possibile, di tutti i film dell'autore preso in esame; filmografie complete, note bibliografiche, niente illustrazioni. Valore disuguale degli apporti critici: inevitabilmente, considerata la variegata estrazione degli autori (stagionati accademici accanto a giovani esponenti della nuova critica e a diplomati del C.S.C.), ma senza iati irreparabili e a testimonianza, comunque, del rifiuto di cliché estetici o ideologici precostituiti.

AUTORI VARI: *Ombre silenziose* - Materiali per una storia del cinema muto — Rimini, Flashback, 1982, L. 3.000.

Raccolta di brevi saggi su una materia che da qualche anno, dopo i rilevanti apporti forniti sul piano storico, documentario e filmografico da studiosi come Brunetta, Bernardini, Martinelli e Camerini, sta conoscendo in Italia un'autentica rifioritura. Nata come corredo a una serie di proiezioni di un giovane attivo cineclub riminese, la raccolta contiene scritti di Antonio Costa (sui pionieri e sul cinema muto italiano), Gianfranco Gori (su Griffith), Giorgio Cremonini (sul comico americano), Leonardo Quaresima (sul film espressionista), Sandro Toni (su dada e i surrealisti), Giovanna Grignaffini (sull'avanguardia sovietica) e una serie di documenti d'epoca, già noti ma opportunamente recuperati e spesso nuovamente tradotti. Il linguaggio del film muto — osserva Costa in una nota introduttiva — attua "un codice comunicativo e espressivo" totalmente diverso da quello del film sonoro, che di esso non è né una fase più avanzata né una "semplice protesi", e pertanto il suo recupero richiede l'approntamento di idonei strumenti conoscitivi, che attengono prima all'archeologia che alla storia e alla critica.

Ingmar Bergman (2) - La mort, le masque et l'être (présenté par Michel Estéve) - Paris, Lettres Modernes, Minard (Coll. «Etudes cinématographiques» nn. 131-134, 1983, pp. 163, ill.

Già nel 1966 "Etudes cinématographiques" aveva dedicato un quaderno a Ingmar Bergman, individuando attraverso la "trilogia" due temi fondamentali nel cineasta svedese, quelli del "silenzio" di Dio e dell'incomunicabilità delle coscienze. Una terza problematica, quella della "morte", è al centro di questa nuova serie di scritti, sia pure intesa — come nel denso saggio di Francois Farago — come propedeutica alla vita, insorgenza di verità obliate, tensione dell'uomo verso l'eterno, "mors genitrix", secondo i suggerimenti offerti da alcune delle opere più recenti del maestro di Fårö.
Il carattere antologico del volume non assicura coesione ai vari apporti né unità tematica all'opera, che comunque testimonia del perdurare di un vivace interesse critico verso un autore con cui taluni tenderebbero a chiudere un po' troppo frettolosamente i conti.

Il formato ridotto (a cura di Giuseppe Valperga) - Torino Museo Nazionale del Cinema, s.d. (ma 1982), pp. 104, ill., s.i.p.

I manifesti del cinema muto - Torino, Museo Nazionale del Cinema, s.d. (ma 1982), ill., s.i.p.

Le preziose collezioni del Museo del Cinema di Torino, accumulatesi in circa quarant'anni grazie alla paziente opera di reperimento di Maria Adriana Prolo e dei suoi collaboratori, cominciano a uscire dagli angusti magazzini ove sono malamente collocate e si offrono a una più razionale e giovevole presa di conoscenza da parte di studiosi o anche solo di curiosi.
Due mostre recenti, quella delle apparecchiature del formato ridotto e quella dei manifesti del cinema muto, han dato occasione a due bei cataloghi editi dal Museo stesso e dall'Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte, promotore delle iniziative. Pochi (una cinquantina) i manifesti, ma alcuni splendidi per disegno e coloritura; e fra essi qualche autentica rarità come quelli della Serie d'Art Pathé Frères o della Film d'Arte Italiana o dei primi Chaplin. Di maggior interesse il catalogo delle apparecchiature del formato ridotto: cineprese, proiettori, moviole, stampatrici, riduttori e accessori vari trovano adeguata illustrazione e accurata descrizione tecnica. Di particolare utilità il saggio introduttivo di Giuseppe Valperga, che porta un rilevante contributo alla storia delle tecnologie del cinema primitivo.

Giovanni GRAZZINI: *Cinema '82* - Roma-Bari, Editori Laterza (Coll. «Universale Laterza» n. 618), 1983, in 16, pp. 304, L. 10.000

Consueta raccolta di recensioni che l'A. è andato pubblicando pressoché quotidianamente sulle colonne del «Corriere della sera» lungo il corso dell'anno precedente. È la settima ormai (senza considerare i due più ampi volumi riassuntivi di due decadi di militanza critica): quanto basta perché la serie si sia conquistata un posto nello scaffale più a portata di mano e la sua consultazione sia entrata ormai nelle consuetudini più frequenti e, in qualche modo, obbligate.
Il volume di quest'anno accoglie, oltre a centinaio di recensioni, alcuni articoli di più ampio respiro, vari "in memoriam" dedicati a illustri scomparsi e un'ampia sezione sui premi elargiti nelle principali manifestazioni internazionali dell'annata.

Daniel ARIJON: *Grammar of the film language* - London & Boston, Focal Press, 1983 (III ed.), pp. 624, ill.

Terza edizione di un fortunato manuale apparso per la prima volta nel 1976, che riallacciandosi a una tradizione in auge mezzo secolo fa punta a una codificazione degli elementi formativi del linguaggio cinematografico. Il punto di riferimento è, fin nel titolo, la «Grammar» dello Spottiswoode, ma le implicazioni teoretiche appaiono trascurate a vantaggio di un empirismo di base che si propone principalmente, se non esclusivamente, come propedeutica a un corretto esercizio del "mestiere". Una minuziosa casistica esemplificata da centinaia di schizzi e il frequente ricorso a citazioni da film noti sono il punto di forza di un'opera palesemente indirizzata a quel pubblico — assai folto nei paesi anglosassoni — che intende avviarsi alla carriera di film-maker col sussidio di una solida conoscenza delle specificità, possibilità, limiti e trabocchetti del linguaggio del film.

Da Angelo Musco a Massimo Troisi - Il cinema comico meridionale (a cura di Nico Cirasola) - Bari, Edizioni Dedalo, 1982, pp. 160, ill., L. 12.000

Assemblaggio di testi nati nell'ambito di una rassegna e di un convegno svoltisi a Bari nella primavera dell'82. Si evocano i fantasmi di una grande tradizione (peraltro, più teatrale che cinematografica) col recupero di alcune pagine autobiografiche di Angelo Musco e di Raffaele Viviani, alla ricerca delle radici storiche della «nuova comicità» meridionale (rappresentata da un Troisi ma anche da un Banfi e da un Abatantuono). Trascurato Eduardo De Filippo, la parte del leone è poi riservata a Totò del quale Giannalberto Bendazzi traccia un ritratto attendibile.

La conclusione dell'anno accademico

Il 31 luglio si chiude l'anno accademico 1982-83, il primo del nuovo corso del C.S.C. Gli allievi del corso di specializzazione sono in parte impegnati nella realizzazione di *shorts* scelti dai docenti e in parte stanno completando la lavorazione di cinque minishorts, commissionati dalla Rai-Tv, ambientati in un bar, dove si avvicendano una serie di personaggi. Gli allievi del corso preparatorio nel mese di giugno hanno sostenuto gli esami per essere ammessi al biennio 1983-85. Come è noto soltanto un terzo dei posti messi a concorso per il prossimo biennio è riservato agli allievi del corso propedeutico.

I film di diploma presentati a Belgrado

Una selezione dei film di diploma del Centro Sperimentale di Cinematografia realizzati negli ultimi venti anni è stata proiettata a Belgrado nella serata inaugurale del 30° Festival jugoslavo del documentario e del cortometraggio. Ernesto G. Laura ha tenuto per l'occasione una conferenza stampa sulla tradizione e i programmi attuali del Centro.

Visite al C.S.C.

In questi mesi si sono intensificate le visite di delegazioni straniere alla sede del Centro.
Nel mese di aprile il vice presidente del Comitato di Stato per la Cinematografia dell'URSS, Piotr K. Kostikov ha discusso con i dirigenti del C.S.C. la possibilità di scambi culturali tra le due scuole di cinema e la realizzazione nel prossimo autunno, da parte della Cineteca Nazionale, di una grande retrospettiva del regista Vsevolod Pudovkin nel trentennale della morte.
Ha visitato successivamente il C.S.C. un folto gruppo di allievi della Facoltà di cinema dell'Università d'arte di Belgrado accompagnati dal vice-decano Dejan Kosanović e da due professori.
Infine, nel mese di giugno, in occasione della visita di una delegazione di cineasti vietnamiti sono stati proiettati *Ladri di biciclette* e *La terra trema*. La delegazione ha proposto alla Cineteca, tra l'altro, uno scambio tra alcuni film vietnamiti degli ultimi anni e alcuni classici del cinema italiano.

Omaggio a Géza Radványi

Il 19 aprile il Centro ha organizzato nell'Aula Magna, in collaborazione con l'Accademia d'Ungheria di Roma, una cerimonia per celebrare il 75° compleanno del regista Géza Radványi. Guido Cincotti, conservatore della Cineteca Nazionale, e lo storico e critico István Nemeskürty hanno introdotto la proiezione del film *Donne senza nome* girato da Radványi in Italia nel 1949 e ristampato per l'occasione.

Seminari per gli allievi

Nei mesi di aprile e maggio il C.S.C. ha organizzato per i propri allievi una serie di seminari tenuti da Luigi De Nardis (letteratura francese), Carlo Guareschi (cinematografia industriale), Carmelo Samonà (letteratura ispano-americana), Carmine Benincasa (arti visive), Cesare De Michelis (letteratura italiana), Guido Fink (letteratura angloamericana), Mario Nascimbene (musica per film), Carmelo Rocca (legislazione cinematografica), Serena Vitale (letteratura slava).

Un diploma per il C.S.C.

Un altro riconoscimento degli sforzi compiuti dalla nuova gestione dopo l'approvazione della legge Signorello che stanzia per il C.S.C. contributi finanziari più sostanziosi, è venuto dall'Ente Gestione Cinema che ha assegnato al C.S.C. un diploma di benemerenza in occasione della cerimonia tenutasi a Cinecittà il 4 giugno.

"Christus" al Festival di Cannes

Nell'ambito del Festival di Cannes si è svolta una rassegna dal titolo "Incunables des Archives Cinématographiques" curata dal Centre National de la Cinématographie di Bois d'Arcy, alla quale hanno dato il loro contributo numerosi archivi cinematografici europei. La Cineteca Nazionale ha partecipato con *Christus*! (1915) di Giulio Antamoro, uno dei primi lungometraggi spettacolari realizzati in Italia.
Per l'occasione la C.N. ha curato una nuova edizione del film, nella quale sono stati ricostruiti i viraggi originali. Il recupero integrale dei valori cromatici e plastici di questa notevole opera del cinema muto italiano ha suscitato grande interesse nei frequentatori della rassegna.

Le attività della Cineteca

I dati principali della circolazione culturale organizzata dalla Cineteca Nazionale primo semestre del 1983, sono i seguenti:
1) *Circolazione in Italia.* Sono stati forniti film, a oltre 200 fra circoli del cinema, associazioni, enti locali, e a circa 100 fra Università e istituti d'istruzione, per un totale di 500 film. Fra le collaborazioni più importanti, quelle con l'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma, in particolare per i seminari tenuti a Eduardo De Filippo, e con la Terza Rassegna del Cinema Comico organizzata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di San Giovanni in Persiceto.
La C.N. ha fornito i film in proprio possesso, inoltre, alla Rassegna del Cinema Co-

mico Ebraico, "Freedonia", svoltasi a Venezia e successivamente a Modena.
2) *Circolazione all'estero.* La C.N. ha collaborato a manifestazioni e rassegne organizzate dagli Istituti Italiani di Cultura, da cineteche straniere e da altri organismi, fornendo oltre 100 film. Tra i fruitori, gli Istituti Italiani di Cultura di Colonia, Amburgo, Barcellona, Innsbruck, Stoccarda, Buenos Aires, Zurigo. Di particolare interesse il programma di film italiani del dopoguerra organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura di Tokyo, diretto da Giorgio De Marchis, cui la Cineteca collabora con l'invio a cadenza bimestrale di gruppi di 8 film.
Altre manifestazioni di rilievo si sono svolte a Stoccolma: una rassegna del cinema italiano degli anni '30, presso l'Istituto Italiano di Cultura in Svezia diretto da Mario Nati, nei mesi da marzo a maggio, conclusa da una tavola rotonda a cui ha partecipato Guido Cincotti, Conservatore della C.N. insieme a registi e critici svedesi; una rassegna dei film dei fratelli Taviani, con la partecipazione degli autori, organizzata dalla Svenska Filminstitutet/Cinemateket a maggio, con film in gran parte forniti dalla C.N.
Ricordiamo anche la collaborazione con la Rassegna del Cinema Femminista di Sceaux, in Francia, cui la C.N. ha fornito alcune fra le più importanti opere della regista napoletana Elvira Notari.

Nuove acquisizioni della Biblioteca del C.S.C

La Biblioteca del C.S.C. si articola, sulla base del sistema decimale, in 10 sezioni. Ogni sezione è a sua volta suddivisa in 10 sottosezioni, ogni sottosezione in 10 ulteriori raggruppamenti.
In questa rubrica sono riportati soltanto quei volumi che afferiscono alla Sez. I (Cinema e Televisione) distribuiti, secondo il criterio esposto, in 100 gruppi (numerati da 000 a 099) e alla Sez. X (Periodici rilegati) che siano di argomento cinematografico.
Tale suddivisione dettagliata ha lo scopo di offrire agli studiosi di cinema non un semplice elenco di libri ma uno strumento bibliografico utile per qualsiasi genere di ricerca.
Nell'elencazione preliminare dei gruppi e sottogruppi — questi ultimi contrassegnati da un numero di codice posto tra parentesi e richiamato poi per ciascun testo prima del nome dell'autore — vengono ovviamente omessi quelli nei quali non è confluito alcun volume.

Sez. I: Cinema e televisione

I- Storia e critica del film

(000) Opere generali, collettive, antologiche.
(001) Preistoria; storia della nascita del cinema.
(002) Storie generali del cinema, della tecnica e dello spettacolo cinematografico.
(003) Storie di cinematografie nazionali, periodi, movimenti, generi, personaggi.
(004) Critica cinematografica; saggi di carattere generale
(005) Monografie e biografie critiche; personalità.
(006) Annate cinematografiche; raccolte di recensioni; schede e filmografie ragionate; analisi critiche di film.
(007) Documentazione, materiali, carteggi, testimonianze, colloqui.
(008) Storie divulgative e iconografiche.

(006) ACCSI (a cura del): *Per rileggere Pasolini* - Bellinzona, ACCSI, 1982, in 8°, pagg. 158, ill.
(000) Aprà Adriano (e Elena Matacena: a cura di): *Cinema magiaro. L'uomo e la storia* - Venezia, Marsilio ("Nuovocinema/Pesaro" 11), 1982, in 8°, pagg. 251

(006) Ascione, Filippo (e Lino D'Alessio, Nino Giammarino; realizzazione di): *Da Godard a Kurosawa. Sedici anni d'Incontri Internazionali del Cinema di Sorrento* - s.l. (ma Napoli), Società Editrice Napoletana, 1982, in 8°, pagg. 255, ill.
(005) Baldelli, Pio: *Luchino Visconti* - Milano, Mazzotta ("Cinema e informazione visiva" 4), 1982, in 8°, pagg. 366, ill.
(006) Ballo, Francesco: *Buster Keaton* - Milano, Mazzotta, 1982, in 8°, pagg. 204, ill.
(005) Beltrame, Giancarlo (a cura di): *Martin Scorsese* - Venezia, Assessorato alla Cultura ("Circuito Cinema" 16), 1982, in 8°, pagg. 48, ill.
(005) Bencivenni, Alessandro: *Luchino Visconti* - Firenze, La Nuova Italia ("Il Castoro cinema" 98), 1982, in 16°, pagg. 119
(003) Bernardini, Aldo: *Cinema muto italiano. Arte, divismo e mercato 1910-1914* - Roma/Bari, Laterza, 1982, in 8°, pagg. VIII + 298, ill.
(003) Bernardini, Aldo (e Riccardo Redi): *Repubblica Federale Tedesca* - Venezia, La Biennale/ERI ("Manoscritti Veneziani" 6), 1982, in 8°, pagg. 118, ill.
(005) Bertetto, Paolo: *Il più brutto del mondo. Il cinema italiano oggi* - Milano, Bompiani, 1982, in 8°, pagg. 170.
(006) Bini, Luigi (a cura di): *Attualità cinematografiche 1982* (estratti dai nn. 1-12 di "Letture" 1982) - Milano, Letture, 1983, in 8° pagg. 198, ill.
(006) Boarini, Vittorio (e Pietro Bonfiglioli, Giorgio Cremonini; a cura di): *Da Accattone a Salò. 120 scritti sul cinema di Pier Paolo Pasolini* - Bologna, Tipografia Compositori ("Quaderni della Cineteca" 4), 1982, in 8°, pagg. 149.
(003) Bondanella, Peter: *Italian Cinema from Neorealism to the Present* - New York, Ungar, 1983, in 8°, pagg. 440, ill.
(005) Borelli, Sauro: *Il cinema dei desideri* - Modena, Comune di Modena, s.d., in 8°, pagg. 70, ill.
(003) Borin, Fabrizio (a cura di): *Freedonia. Cinema comico ebraico americano* - Venezia/Modena, Assessorati alla Cultura, 1982, in 8°, pagg. 253, ill.
(005) Boujut, Michel: *Wim Wenders* - Paris, Edilig ("Cinégraphiques"), 1982, in 8°, pagg. 127, ill.
(003) Brunetta, Gian Piero: *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta* - Roma, Editori Riuniti, 1982, in 8°, pagg. 938, ill.
(005) Bruno, Edoardo: *Alberto Lattuada* - Roma, A.N.I.C.A./CIES ("Italian Directors"), s.d. in 8°, pagg. 64, ill.
(003) Bruno Edoardo (a cura di): *Western: 80 anni di cinema* - Firenze, Lanterna Magica, 1983, in 8°, pagg. 247, ill.
(003) Cacucci, Francesco: *Il prete nel cinema italiano dal 1945 a oggi* - Bari, Ecumenica ed., 1980, in 8°, pagg. 243, ill.
(005) Camerini, Claudio: *Alberto Lattuada* - Firenze, La Nuova Italia ("Il Castoro Cinema" 91-92), 1981, in 16°, pagg. 132.
(004) Canziani, Alfonso: *Stendhal e il cinema* - Firenze, Leo S. Olschki, 1982, in 8°, pagg. 15 (estratto dal volume "Stendhal e Milano")
(005) Carrère, Emmanuel: *Werner Herzog* - Paris, Edilig ("Cinégraphiques"), 1982, in 8°, pagg. 127, ill.
(006) Centro Culturale S. Fedele (a cura del): *Film discussi insieme 1982* - Milano, Centro Culturale S. Fedele, 1982, in 8°, pagg. 274, ill.
(003) Cernat, Manuela: *A Concise History of the Romanian Film* - Bucharest, Ed. Scintifică çi enciclopedică, 1982, in 8°, pagg. 116
(005) Cinemateca Portuguesa (a cura della): *Budd Boetticher* - s.l., Cinemateca Portuguesa, 1982, in 8°, pagg. 91, ill.
(003) Cirasola, Nico: *Da Angelo Musco a Massimo Troisi. Il cinema comico meridionale* - Bari, Dedalo ("Ombra sonora" 11), 1982, in 8°, pagg. 158, ill.
(005) Comuzio, Ermanno (a cura di): *Ennio Morricone* - Venezia, Assessorato alla Cultura ("Circuito Cinema" 13), 1982, in 8°, pagg. 47, ill.
(005) Comuzio, Ermanno (a cura di): *Michel Legrand* - Venezia, Assessorato alla Cultura ("Circuito Cinema" 15), 1982, in 8°, pagg. 47, ill.

(002) Cook, David A.: *A History of Narrative Film* - New York/London, W.W. Norton & Co., 1981, in 8°, pagg. XXIII + 72, ill.
(005) D'Angelo, Filippo: *Wim Wenders* - Firenze, La Nuova Italia ("Il Castoro Cinema" 97), 1982, in 16, pagg. 121
(005) De Giusti, Luciano: *I film di Pier Paolo Pasolini* - Roma, Gremese ("Effetto Cinema" 6), 1983, in 8°, pagg. 159, ill.
(000) De Vincenti, Giorgio (a cura di): *Iugoslavia: il cinema dell'autogestione* - Venezia, Marsilio ("Nuovocinema/Pesaro" 12), 1982, in 8°, pagg. 382.
(006) Estève, Michel (présenté par): *Ingmar Bergman - la mort, le masque et l'être* - Paris, Minard ("Études cinématographiques" 131/134), 1983, in 16°, pagg. 163, ill.
(003) Eyles, Allen (e Robert Adkinson, Nicholas Fry): *The House of Horror. The Complete Story of Hammer Films* - London, Lorrimer, 1981, in 8°, pagg. 144, ill.
(005) Fegatelli, Renzo: *Pasquale Festa Campanile* - Roma, A.N.I.C.A./CIES ("Italian Directors"), s.d. in 8°, pagg. 64, ill.
(005) Ferrario, Davide (a cura di): *Il cinema di Reinhard Hauff* - Ravenna, Comune di Ravenna, 1983, in 8°, pagg. 47, ill.
(005) Ferrario, Davide: *Rainer Werner Fassbinder* - Firenze, La Nuova Italia ("Il Castoro Cinema" 102), 1982 in 16°, pagg. 121
(001) Genovese, Nino: *Storia del cinema a Messina nel periodo delle origini* (1896-1908) - Messina, s.e., 1982, in 8°, pagg. 31.
(005) Ghigi, Giuseppe (a cura di): *James Bond* - Venezia, Assessorato alla Cultura ("Circuito cinema" 20), 1983, in 8°, pagg. 40, ill.
(005) Giusti, Marco (e Enrico Ghezzi): *Billy Billie. Tutti i film di Billy Wilder* - Montepulciano, Editori del Grifo, 1981, in 8°, pagg. 159, ill.
(006) Godard, Jean-Luc: *Introduzione alla vera storia del cinema* - Roma, Editori Riuniti, 1982, in 8°, pagg. 279.
(003) Gori, Gianfranco (a cura di): *Ombre silenziose. Materiali per una storia del cinema muto* - Rimini, Flashback, 1982, in 8°, pagg. 94.
(000) Gori, Gianfranco (a cura di): *Passato ridotto. Gli anni del dibattito su cinema e storia* - Firenze, La Casa Usher ("Saggi" 12), 1982, in 8°, pagg. 253.
(006) Grazzini, Giovanni: *Cinema 82* - Roma/Bari, Laterza ("Universale Laterza" 618), 1983, in 16°, pagg. XII + 304.
(005) Groppali, Enrico: *George W. Pabst* - Firenze, La Nuova Italia ("Il Castoro Cinema" 104), 1983, in 16°, pagg. 136.
(003) Grosoli, Fabrizio (e Omer Pignatti): *Cinema tedesco degli anni '70* - Ravenna, Comune di Ravenna, 1983, in 8°, pagg. 192, ill.
(005) Horodniceanu, Emanuele (a cura di): *Walerian Borowczyk* - Venezia, Assessorato alla Cultura ("Circuito Cinema" 18), 1982, in 8°, pagg. 36, ill.
(000) Jodice, Marco (a cura di): *Krysztof Zanussi. Un rigorista nella fortezza assediata* - Firenze, Ed. Medicea, 1982, in 8°, pagg. 382, ill.
(006) Kaplan, E.A (a cura di): *Women in Film Noir* - London, B.F.I., 1980, in 8°, pagg. VI + 132, ill.
(005) Kuhlbrodt, Dietrich (und Hans Helmut Prinzler, Karsten Witte: mit beiträgen von): *Bernardo Bertolucci* - München, Carl Hanser ("Reihe Film" 247), 1982, in 16°, pagg. 257, ill.
(005) La Polla, Franco: *Steven Spielberg* - Firenze, La Nuova Italia ("Il Castoro Cinema" 99), 1982 in 16°, pagg. 113.
(005) Laura, Ernesto G. (e Ljupka Lazić): *Il film jugoslavo* - Lecce, Elle, 1982, in 8°, pagg. 277, ill.
(005) Leaming, Barbara: *Polanski: His Life and His Films* - London, Hamish Hamilton, 1982, in 8°, pagg. XII + 153, ill.
(003) Lizzani, Carlo: *Il cinema italiano dalle origini agli anni ottanta* - Roma Editori Riuniti, 1982 (II ed.), in 16, pagg. 535
(008) Lori, Sergio: *Il romanzo del cinema italiano* - Napoli, Società Editrice Napoleta-

na, 1982, in 8°, pagg. 262, ill.
(005) Mancini, Michele: *Eric Rohmer* - Firenze, La Nuova Italia ("Il Castoro Cinema" 101), 1982 in 16°, pagg. 121.
(006) Maraldi, Antonio (a cura di): *I film e le sceneggiature di Ettore Scola* - Cesena, Centro Cinema ("Quaderni del Centro Cinema" 6), 1982, in 8°, pagg. 113, ill.
(005) Marinucci, Vinicio: *Salvatore Samperi* - Roma, A.N.I.C.A./CIES ("Italian Directors"), s.d., in 8°, pagg. 56, ill.
(005) Marlia, Giulio: *Lo schermo liberato. Il cinema di Miklós Jancsó* - Firenze, Libero scambio, 1982, in 8°, pagg. 134 ill.
(003) Micheli, Sergio: *Cinema ungherese. Tradizione, idee, forme* - Roma, Bulzoni ("Biblioteca cinematografica e dei mass-media" 10), 1982, in 8°, pagg. 264, ill.
(005) Monteleone, Enzo (a cura di): *Blake Edwards* - Venezia, Assessorato alla Cultura ("Circuito cinema" 19), 1982,in 8°, pagg. 52, ill.
(005) Naha, Ed: *The Films of Roger Corman. Brilliance on a Budget* - New York, Arco Publishing, 1982, in 8°, pagg. XI + 209, ill.
(005) Orati, Daniela (a cura di): *Eric Rohmer* - Venezia, Assessorato alla cultura ("Circuito cinema" 21), 1983, in 8°, pagg. 40, ill.
(007) Pasolini Pier Paolo: *Il sogno del centauro* - Roma, Editori Riuniti ("Universale-Scienze sociali" 85), 1983, in 16°, pagg. 181.
(006) Peary, Danny: *Cult Movies. A Hundred Ways to Find the Reel Thing* - London, Vermilion, *1982, in 8°, pagg. XIII + 402.*
(005) Piccardi, Adriano: *John Boorman* - Firenze, la Nuova Italia ("Il Castoro Cinema" 100), 1982, in 16°, pagg. 87.
(005) Pugliese, Roberto (a cura di): *Miklòs Ròzsa* - Venezia, Assessorato alla Cultura ("Circuito Cinema" 17), 1982, in 8°, pagg. 24
(006) Quaresima, Leonardo (a cura di): *Il sogno Hollywoodiano della Mitteleuropa* - Bologna, Assessorato alla Cultura, 1982, in 8°, pagg. 81
(003) Salizzato, Claver: *Ballare il film* - Milano, Savelli ("Savelli/Spettacolo" 2), 1982, in 8°, pagg. 191, ill.
(003) Sandford, John: *The New German Cinema* - New York, Da Capo Press, 1980, in 8°, pagg. 180, ill.
(006) Serceau, Daniel: *Jean Renoir, l'Insurgé* - Paris, Le Sycomore, 1981, in 8°, pagg. 270, ill.
(005) Simsolo, Noël: *Fritz Lang* - Paris, Edilig ("Cinégraphiques"), 1982, in 8°, pagg. 127, ill.
(000) *Storia e cinema* - Rimini, Maggioli ("Storia e cinema" 9), 1983, in 8°, pagg. 148.
(005) Tassone, Aldo: *Akira Kurosawa* - Paris, Edilig, 1983, in 8°, pagg. 207, ill.
(005) Tassone, Aldo: *Le cinéma italien parle* - Paris, Edilig, 1982, in 8°, pagg. 279.
(003) *Tra passato e presente: cinema dell'Armenia* - Venezia Assessorato alla Cultura, 1983, in 8°, pagg. 111, ill.
(005) Trionfera, Claudio: *Luigi Comencini* - Roma, A.N.I.C.A./CIES ("Italian Directors"), s.d., in 8°, pagg. 64, ill.
(007) Ungari, Enzo: *Scene madri di Bernardo Bertolucci* - Milano, Ubulibri, 1982, in 8°, pagg. 251, ill.
(004) Valli, Bernardo: *L'ultimo cinema 1980* - Torino, Studioforma, 1982, in 8°, pagg. 164.
(005) Vari: *Jean-Pierre Melville* - München, Carl Hanser" (Reihe Film" 27), 1982, in 16°, pagg. 239, ill.
(007) Vari: *René Clair* - Paris, La Cinémathèque Française, 1983, in 8°, pagg. 88, ill.
(000) Verdone, Mario: *Gli intellettuali e il cinema. Saggi e documenti* Roma, Bulzoni ("Biblioteca cinematografica e dei mass-media" 11), 1982, in 8°, pagg. 259.
(005) Villien, Bruno: *Hitchcock* - Paris, Colona, 1982, in 8°, pagg. 359, ill.
(004) Vitale, Gianni (a cura di): *Luci ed ombre. Gianni Di Venanzo, un grande fotografo del cinema italiano* - Padova, Assessorato allo Spettacolo, 1982, in 8°, pagg. 66, ill.

(005) Walsh, Martin: *The Brechtian Aspect of Radical Cinema* - London, British Film Institute, 1981, in 8°, pagg. IV + 136, ill.
(005) Zanotto, Piero (a cura di): *Luis Trenker. Lo schermo verticale* - Colliano, Manfrini, 1982, in 8°, pagg. 173, ill.

II - **Teoria, linguaggio, tecniche**

(010) Opere generali, collettive, antologiche.
(011) Teoriche generali; storia delle teorie.
(013) Rapporti con le altre forme di comunicazione e di espressione.
(014) La regia e gli altri elementi del linguaggio.
(016) Colore e suono.
(017) Iniziazione al linguaggio e alle tecniche; manuali pratici.

(017) Arijon, Daniel: *Grammar of the Film Language* - London & Boston, Focal Press, 1982, in 8°, pagg. XV + 624, ill.
(011) Arnheim, Rudolf: *Film come arte* - Milano, Feltrinelli ("I fatti e le idee. Saggi e biografie" 521), 1983, in 8°, pagg. 202, ill.
(010) Bonitzer, Pascal: *Le champ aveugle, Essais sur le cinéma* - s.l. (ma Paris), Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1982, in 8°, pagg. 161.
(011) Bruno Edoardo (a cura di): *Di/su Galvano della Volpe* - Roma, Bulzoni ("Quaderni di Filmcritica" 16), 1983, in 16°, pagg. 266.
(010) Campari, Roberto: *Il racconto del film. Generi personaggi immagini* - Roma/Bari, Laterza ("Biblioteca di cultura moderna" 83), 1983, in 8°, pagg. 163.
(013) Cohen, Keith: *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio* - Torino, ERI ("Le comunicazioni di massa" 15), 1982, in 8°, pagg. 201.
(017) Cremonini, Giorgio (e Sandro Toni); *Immagine e racconto. Introduzione al linguaggio del cinema* - Bologna, Ponte Nuovo, 1982, in 8°, pagg. 267 ill.
(010) Della Fornace, Luciana: *Come si legge un film. Introduzione critica ai generi e ai filoni cinematografici* - Roma, Bulzoni ("Biblioteca cinematografica" 8), 1981, in 8°, pagg. 303, ill.
(010) Donda, Ellis: *Metafore di una visione* Roma, Kappa ("Architettura/Materiali Cinema" 6), 1983, in 8°, pagg. 143, ill.
(016) Ejzenštejn, S.M.: *Il colore* (a cura di Pietro Montani) - Venezia, Marsilio, ("Saggi cinema" 14), 1982, in 8°, pagg. XXI + 213, ill.
(010) Gosetti, Giorgio (e Grazia Porazzini; a cura di): *Il film come bene culturale* - Venezia, La Biennale/ERI ("Manoscritti veneziani" 7), 1982, in 8°, pagg. 200, ill.
(017) Owen, David (e Mark Dunton): *Il manuale completo del video. Per sapere tutto sull'uso domestico e professionale del videoregistratore e della telecamera* - Milano, Longanesi, 1982, in 8°, pagg. 222, ill.
(017) Pinel, Vincent: *Tecniche del cinema* - Venezia, Marsilio ("Materialimarsilio" 38), 1983, in 8°, pagg. 130, ill.
(014) Pirro, Ugo: *Per scrivere un film* - Milano, Rizzoli, 1982, in 8°, pagg. 229.
(014) Stempel, Tom: *Screenwriting* - San Diego/London, Barnes/Tantivy, 1982, in 8°, pagg. 160, ill.
(011) Taddei, Nazareno: *Lettura strutturale del film* - Roma, Centro Internazionale dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale, 1982, in 8°, pagg. 114.
(013) Tinazzi, Giorgio (e Marina Zancan): *Cinema e letteratura del neorealismo* - Venezia, Marsilio ("Ricerche" 106), 1983, in 8°, pagg. 216.
(010) Uccello, Paolo: *Cinema. Tecnica e linguaggio* - Roma, Edizioni Paoline, 1982, in 8°, pagg. 528, ill.
(026) Renoir, Jean: *Oeuvres de cinéma inédites. Synopsis, traitements, continuités dialoguées, découpages* - s.l. (ma Paris), Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1981, in 8°, pagg. 443.
(022) Troisi, Massimo (e Anna Pavignano): *Ricomincio da tre. Sceneggiatura dal film* - Milano, Feltrinelli ("Universale Economica" 946), 1981, in 16°, pagg. 115, ill.

(022) Trotta, Margarethe von: *Anni di piombo* - Milano, Ubulibri, 1982, in 8°, pagg. XIX + 176, ill.
(024) Vidor, Charles: *Gilda* - Roma, Lato Side ("Cinestory" 5), 1982, in 8°, pagg. 303, ill.
(022) Wenders, Wim: *Nick's Movie (Lampi sull'aqua)* - Milano, Ubulibri, 1982, in 8°, pagg. 227, ill.
(022) Wenders, Wim: *Lo stato delle cose* - Milano, Ubulibri, 1982, in 8°, pagg. 176, ill.
(024) Young Terence; *007 licenza di uccidere* - Roma Lato Side ("Cinestory" 4), 1982, in 8° pagg. 271, ill.
(029) Cotti, Carlo (a cura di): *La Traviata di Giuseppe Verdi nel film di Franco Zeffirelli* - Milano 1983 in 8°, pagg. 158, ill.

III - **Soggetti e sceneggiature**

(021) Soggetti, trattamenti, sceneggiature originali.
(022) Soggetti e sceneggiature desunti; descrizioni analitiche di film.
(024) Film raccontati per immagini.
(026) Soggetti e sceneggiature non realizzati.
(028) Romanzi e copioni sceneggiati per la Tv.
(029) Diari di lavorazione; materiali di documentazione e di preparazione.

(021) Allen, Woody: *Manhattan* - Milano, Rizzoli, 1982, in 16°, pagg. 132, ill.
(021) Angeli, Siro (e Vittorio Cottafavi): *Maria Zef* - s.l., Rai ("Quaderni Rai" 4), 1981, in 8°, pagg. 219, ill.
(022) Antonioni, Michelangelo: *Identificazione di una donna* — Torino Einaudi ("Saggi" 653), 1983, in 8°, pagg. VI + 159, ill.
(029) *Borowczyk cinéaste onirique. Les cas étrange du Dr. Jekill et Miss Osbourne* - Paris, Walter/Albatros, 1981, in 8°, pagg. 93, ill.
(021) Cavani, Liliana (e Enrico Medioli): *Oltre la porta* - Torino, Einaudi ("Nuovi Coralli" 340), 1982, in 16°, pagg. 159
(028) De Bosio, Gianfranco: *Delitto di Stato dal romanzo di Maria Bellonci* - Torino, ERI, 1982, in 8°, pagg. 229, ill.
(029) De Santi, Pier Marco: *I disegni di Fellini* - Roma/Bari, Laterza, 1982, in 8°, pagg. 287, ill.
(021) Fassbinder, Rainer Werner: *Querelle* - Milano, Ubulibri, 1982, in 8°, pagg. 189, ill.
(022) Fassbinder, Rainer Werner: *Veronika Voss* - Milano, Ubulibri, 1983, in 8°, pagg. 157, ill.
(024) Fleming Victor: *Via col vento* — Roma, Lato Side ("Cinestory" 3), 1982, in 8°, pagg. 319, ill.
(021) Herzog, Werner: *La ballata di Stroszek. Nosferatu, il principe della notte (Due racconti cinematografici)* - Milano, Ubulibri, 1982, in 8°, pagg. 173, ill.
(028) Kezich, Tullio (e Mario Missiroli): *"Delitto e castigo" dal romanzo di Feodor Dostoevskij* - Torino, ERI ("La Rete" 29), 1983, in 8°, pagg. 211, ill.
(029) Leyda, Jay (and Zina Voynow): *Eisenstein at Work* - New York, Pantheon Books/The Museum of Modern Art, 1982, in 8°, pagg. XIII + 162, ill.
(021) Mingozzi, Gianfranco: *La vela incantata* - Torino, ERI ("La Rete" 28) 1982, in 8°, pagg. 127, ill.
(029) Pezzali, Giacomo *Polonia ultimo ciak. L'avventura del film "Da un paese lontano" di Krzysztof Zanussi* - Milano, Jaca Book, 1982, in 8°, ill.

IV — **Animazione, documentario, cineamatorismo.**

(031) Cinema non professionale e cineamatoriale; formati ridotti; manuali per dilettanti.

(031) Bernagozzi, Giampaolo (a cura di): *Ideologia ed organizzazione del super 8* - Bo-

logna, Patron ("Quaderni di documentazione cinematografica" 3), 1982, in 8°, pagg. 121.

(031) Valperga, Giuseppe (a cura di): *Il formato ridotto* - Torino, Assessorato alla Cultura/Museo Naz. del Cinema, s.d. (ma 1982), in 8°, pagg. 103, ill.

V - **Scenografia, costume, ripresa, musica, mezzi tecnici**.

(041) Scenografia, scenotecnica, ambientazione.
(043) Costume, abbigliamento.
(044) Trucco, acconciature.
(045) Ripresa cinematografica; illuminazione.
(046) Musica e colonna sonora.
(046) Musica e colonna sonora.

(046) Comuzio, Ermanno (e Giuseppe Ghigi; a cura di): *L'immagine in me nascosta. Richard Wagner: un itinerario cinematografico* - Venezia, Assessorato alla Cultura/La Fenice ("Quaderni di musica e film" 1), s.d. (ma 1983), in 8°, pagg. 95, ill.

(044) Dalla Palma, Diego: *Il Make-up professionale, teatrale e cinetelevisivo* - Milano, Mursia, 1982, in 8°, pagg. 165, ill.

(046) Micheli, Sergio: *La musica nel film. Arte e artigianato* - Fiesol, Discanto ("Contrappunti" 13), 1982, in 8°, pagg. 343, ill.

(045) Millerson, Gerald: *Metodi di illuminazione Tv* - Roma, Gremese ("Media Manuali" 4), 1982, in 8°, pagg. 144, ill.

VI - **Legislazione, diritto, industria e commercio del film**

(051) Testi legislativi e amministrativi, regolamenti, codici.
(056) Storia economica del cinema; storia delle compagnie.

(051) A.G.I.S. (a cura dell'): *Lo Spettacolo e le Regioni. Raccolta delle norme legislative emanate dalle Regioni in materia di spettacolo e attività affini* - Roma, A.G.I.S., 1982, in 4°, pagg. non num.

(051) Fragola, Augusto: *La legislazione italiana sulla cinematografia* (aggiornamento al 1 gennaio 1982) - Milano Carisch, 1982, in 8°, pagg. 376.

(056) Jewell, Richard B. (with Vernon Harbin): *The RKO Story* - London, Octopus, 1982, In 4°, pagg. 320, ill.

VII - **Problemi psicologici, sociali, morali, religiosi, politici, didattici.**

(060) Opere generali, collettive, antologiche.
(061) Cinema e religione; chiesa e cinema.
(062) Censura, autocensura; problemi morali.
(064) Cinema e pubblico; comunicazioni di massa; storie sociologiche.
(065) Cinema e educazione, cinema educativo; audiovisivi.
(067) Cinema e politica, cinema ideologico e politico.

(067) Alemanno, Roberto: *Itinerari della violenza. Il film negli anni della restaurazione (1970-1980)* - Bari, Dedalo ("Ombra sonora" 10), in 8°, pagg. 352, ill.

(062) Cesari, Maurizio: *La censura in Italia oggi (1944-1980)* - Napoli, Liguori ("Le istituzioni culturali" 17), 1982, in 8°, pagg. 205, ill.

(060) Cottafavi, Alessandra (a cura di): *Film e storia del '900* - Modena, Comune di Modena ("Cinema/Scuola" 1), 1980, in 8°, pagg. 64, ill.

(062) Di Maira, Paolo (e Massimo Buscema): *Film a luci rosse. Il traffico, la legge, il piacere* - Firenze, Liberoscambio, 1982, in 8°, pagg. 121, ill.

(060) Faeti, Antonio: *La "camera" dei bambini. Cinema, mass media, fumetti, educazione* - Bari, Dedalo ("Ombra sonora" 12), 1983, in 8° pagg. 269, ill.

(062) Grossini, Giancarlo: *I 120 film di Sodoma. Analisi del cinema pornografico* - Bari, Dedalo ("Ombra sonora" 9), 1982, in 8°, pagg. 190, ill.

(065) Manna, Elisa: *Età evolutiva e televisione. Livelli di analisi e dimensioni della*

fruizione - Torino, ERI, 1982, in 8°, pagg. 168.

(062) Martini, Giacomo (a cura di): *Strategie e pratiche della censura* - Ferrara, Assessorato alla Cultura, 1980, in 8°, pagg. 139, ill. (Atti del convegno "Il cinema e la città")

(061) Meccoli, Domenico (a cura di): *S. Francesco d'Assisi nel cinema dal muto al sonoro* - Assisi, s.e., 1982, in 8°, pagg. 95, ill.

(064) Morin, Edgar: *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica* - Milano, Feltrinelli, 1982, in 16°, pagg. 243.

(062) Salotti, Marco: *Lo schermo impuro. Il cinema pornografico dalla clandestinità alle luci rosse* - s.l. (ma Montepulciano), Editori del Grifo, 1982, in 8°, pagg. 173, ill.

(064) Sklar, Robert: *Cineamerica. Una storia sociale del cinema americano* - Milano, Feltrinelli, 1982, in 8°, pagg. 392, ill.

(064) Sparti, Pepa (a cura di): *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto: Italia e Francia* - Venezia, Marsilio ("Ricerche" 99), 1982, in 8°, pagg. 130, ill.

(064) Vari: *Television and Aggression. A Panel Study* - New York, Academic Press, 1982, in 8°, pagg. XIX + 505.

VIII - **Istituzioni, mostre, convegni cinematografici.**

(071) Festival, rassegne, manifestazioni periodiche a carattere internazionale.

(071) Aprà, Adriano (e Giuseppe Ghigi, Patrizia Pistagnesi): *Cinquant'anni di cinema a Venezia* - Venezia, La Biennale/ERI, 1982, in 8°, pagg. 479, ill.

(071) Biennale di Venezia (a cura della): *Venezia 32,82* - Venezia, La Biennale/ERI, 1982, in 8°, pagg. 131, ill.

(071) Ivaldi, Nedo: *La prima volta a Venezia. Mezzo secolo di Mostra del cinema nei ricordi della critica* - s.l., Studio Tesi ("Coll. Piccola & economica" 11), 1982, in 8°, pagg. XXIII + 221

(071) Mereghetti, Paolo (e Enrico Magrelli, Emanuela Martini; a cura di): *Mostra Internazionale del Cinema* (catalogo in 2 voll.) - Venezia, La Biennale/ERI, 1982, in 8°, pagg. 143 + 179, ill.

(071) Tasselli, Maria Pia: *Il cinema dell'uomo. Festival dei Popoli 1959-1981* - Roma, Bulzoni ("Studi cinematografici" 13), 1982, in 8°, pagg. 212.

IX - **Biografie, divismo, documentazione, generalità**

(081) Biografie non critiche; profili aneddotici di personalità.
(082) Autobiografie, confessioni, memorie, carteggi, epistolari.
(083) Hollywood.
(085) Divismo.
(087) Iconografia.
(087) Documentazione.

(081) Brown, Curtis F.: *Jean Harlow* - Milano, Milano Libri ("Storia illustrata del cinema"), 1982, in 16°, pagg. 157, ill.

(081) Carrano, Patrizia: *La Magnani* - Milano, Rizzoli, 1982, in 8°, pagg. 278, ill.

(081) Castellano, Alberto (e Vincenzo Nucci): *Vita e spettacolo di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia* - Napoli, Liguori, 1982, in 8°, pagg. 214, ill.

(081) Connor, Jim: *Ann Miller Tops in Taps.* An Authorized Pictorial History - New York, Franklin Watts, 1981, in 8°, pagg. 223, ill.

(081) Costantini, Costanzo: *La diva imperiale. Ritratto di Francesca Bertini* - Milano, Bompiani, 1982, in 8°, pagg. 160, ill.

(081) Daniell, John: *Ava Gardner* - London, Allen, 1982, in 8°, pagg. 221, ill.

(081) Downing, David: *Robert Redford* - London, Allen, 1982, in 8°, pagg. 224, ill.

(081) Dundy, Elaine: *Finch, Bloody Finch. A Life of Peter Finch* - New York, Holt, Rinehart and Winston, 1980, in 8°, pagg. 532, ill.

 (081) Feeney Callan, Michael: *Sean Connery. His Life and Films* - London, Allen,

1983, in 8°, pagg. IV-290, ill.

(081) Freedland, Michael (a biography by): *Peter O'Toole* - London, Allen, 1983, in 8°, pagg. 237, ill.

(081) Garret, Gerard: *The Films of David Niven* - Secaucus, Citadel, 1976, in 8°, pagg. 256, ill.

(088) Gosetti, Giorgio (a cura di): *Francia 1937-1982 tra i divi e la storia* - Venezia, La Biennale/ERI ("Manoscritti veneziani" 8), 1982, in 8°, pagg. 166, ill.

(081) Governi, Giancarlo: *Nannarella. Il romanzo di Anna Magnani* - Milano, Bompiani, 1982, in 8°, pagg. 243, ill.

(081) Higham, Charles: *Bette. The Life of Bette Davis* - New York, Macmillan Publishing, 1981, in 8°, pagg. XVIII + 316, ill.

(081) Kanin, Garson: *Spencer e Katharine* - Milano, Longanesi, 1982, in 8°, pagg. 300

(081) Kaufman, Hank (e Gene Lerner): *Hollywood sul Tevere* - Milano, Sperling & Kupfer ("Narra" 44), 1982, in 8°, pagg. XIII + 410, ill.

(081) Kleno, Larry: *Kim Novak on Camera* - New York/London, Barnes/Tantivy, 1980, in 8°, pagg. 320, ill.

(088) *Manifesti del cinema muto* - Torino, Assessorato alla Cultura/Museo Nazionale del Cinema, s.d. (ma 1982), in 8°, pagg. 63, ill.

(081) Morella, Joe (and Edward Z. Epstein): *Lana. The Public and Private Lives of Miss Turner* - London, Allen, 1983, in 8°, pagg. 352, ill.

(083) Pellizzari, Lorenzo (a cura di): *Hollywood anni trenta* - Venezia, la Biennale/ERI, 1982, in 8°, pagg. 227, ill.

(081) Ponzi, Maurizio: *Gina Lollobrigida* - Roma, Gremese ("Le stelle filanti" 11) in 8°, pagg. 143, ill.

(081) Pruzzo, Piero (e Enrico Lancia): *Amedeo Nazzari* - Roma, Gremese, ("Le stelle filanti" 16), 1983, in 8°, pagg. 192, ill.

(081) Quirk, Lawrence J.: *The Films of Myrna Loy* - Secaucus, Citadel, 1980, in 8°, pagg. 254, ill.

(081) Ringgold, Gene: *Rita Hayworth* - Roma, Gremese ("Le stelle filanti" 13), 1982, in 8°, pagg. 159, ill.

(081) Robinson, Jeffrey: *Bette Davis... Her Films and Stage Career* - London/New York, Proteus, 1982, in 8°, pagg. 126, ill.

(085) Sartori, Carlo: *La fabbrica delle stelle. Divismo, mercato e mass media negli anni '80* - Milano Mondadori, 1983, in 8°, pagg. XXI + 330, ill.

(082) Thompson, Verita (with Donald Sheperd): *A Love Story. Bogie and Me* - London, Allen, 1983, in 8°, pagg. XIV + 240, ill.

(081) Walker, Alexander: *Greta Garbo. Fascino e solitudine di una diva*, Milano, Fabbri, 1982, in 8°, pagg. 191, ill.

(081) Warren, Doug: *Betty Grable. The Reluctant Movie Queen* - London, Robson Books, 1982, in 8°, pagg. 237, ill.

(081) Zmijewsky, Boris (and Lee Pfeiffer): *The Films of Clint Eastwood* - Secaucus, Citadel, in 8°, pagg. 224, ill.

(081) Zmijewsky, Steven (e Boris Zmijewsky): *Elvis Presley* - Roma, Gremese ("Le stelle filanti" 14), 1982, in 8°, pagg. 159, ill.

X - **Enciclopedie, filmografie, bibliografie**

(092) Dizionari biografici e filmografici.
(093) Annuari e almanacchi; indirizzari, vademecum.
(094) Filmografie, repertori, cataloghi, trame di film, valutazioni morali.
(095) Cronologie, tavole sinottiche; filmografie di periodi, paesi, annate.
(096) Filmografie e cataloghi di generi specializzati.
(098) Bibliografie; repertori, indici e cataloghi di pubblicazioni.

(099) Manuale di bibliografia; classificazione bibliografica e filmografica.

(096) Cirasola, Nico (e Lucia Di Roma, Tiziana Di Roma) *Cinema e Tv. Terza Rasse-*

gna Nazionale Esperienze nel Meridione - Bari, Dedalo, 1982, in 8°, pagg. 128, ill.

(099) *D.W. Griffith Papers 1897-1954. A Guide to the Microfilm Edition* - Sandford, Microfilming Corporation of America, 1982, in 8°, pagg. III + 190.

(098) Fournier-Renaud, Medeleine (et Pierre Véronneau): *Écrits sur le cinéma (bibliographie québécoise 1911-1981)* Montreal, La Cinémathèque québécoise/Musée du Cinéma, 1982, in 8°, pagg. 180, ill.

(094) Halliwell, Leslie: *Halliwell's Film Guide to Over 10,000 Films* - London, Granada, 1982, in 16°, pagg. X + 1236.

(098) *Leggere lo spettacolo. Catalogo dei libri e delle riviste di cinema usciti in Italia nel 1981* (a cura dell'Amministrazione provinciale di Pavia e della Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro) - Firenze, La Casa Usher ("Quaderni" 1), 1982, in 8°, pagg. 213.

(094) Maltin, Leonard (edited by): *TV Movies 1983-84 Edition* - New York, Signet, 1982, in 16°, pagg. XVI + 884.

(098) Martini, Andrea (a cura di): *Bibliocinema. Elementi per una bibliografia cinematografica* - Roma, Bulzoni ("Biblioteca cinematografica e dei mass-media" 9), 1982, in 8°, pagg. 344.

(098) Moulds, Michael (edited by): *International Index to Film Periodicals* - London, FIAF, 1982, in 8°, pagg. XVII + 451.

(096) Ottoson, Robert: *A Reference Guide to the American Film Noir 1940-1958* - Metuchen/London, Scarecrow, 1981, in 8°, pagg. 285, ill.

(093) *Patalago 4, Il. Annuario 1982 dello spettacolo. Cinema e televisione* - Milano, Ubulibri, 1982, in 8°, pagg. 270, ill.

(092) Pettigrew, Terence: *British Film Characters Actors. Great Names and Memorable Moments* - Newton/Totowa, David & Charles/Barnes, 1982, in 8°, pagg. 208, ill.

(098) Rehrauer, George: *The Macmillan Film Bibliography,* 2 voll. - New York, Macmillan, 1982, in 8°, pagg. XIII + 969 (I vol.) XI + 532 (II vol.).

(098) *Schedario delle recensioni cinematografiche 1981* - Pavia, Amministrazione Provinciale, 1982, in 8°, pagg. 289.

(094) *Segnalazioni cinematografiche,* vol. XCII - Roma, Centro Cattolico Cinematografico, 1982, in 16°, pagg. 359.

(094) *Swedish Film Institute Film Catalogue 1982* - Stockholm, Swedish Film Institute, 1982, in 8°, pagg. 36, ill.

(095) Vermilye, Jerry: *The Films of the Thirties* - Secaucus, Citadel, 1982, in 8°, pagg. 256, ill.

(095) Willis, John: *Screen World 1982* - London, Muller, 1982, in 8°, pagg. 256, ill.

(094) Argento, Dario: *Mostri & C. Enciclopedia illustrata del cinema "Horror" e di fantascienza* - Roma, Anthropos ("Grandi manuali"3), 1982, in 8°, pagg. 351, ill.

(099) Beylie, Claude: *Vers une cinémathèque idéale* - s.l. (ma Paris), Veyrier, 1982, in 8°, pagg. 280, ill.

(093) *Canadian Film Digest Yearbook 1983* - Toronto, Film Publications of Canada, 1983, in 8°, pagg. 214, ill.

(094) *Catalogo generale Sanpaolofilm 1982-1983* - Roma, Sanpaolofilm. s.d., in 16° pagg. 224, ill.

Sez. X: Periodici rilegati

90: **Informazioni, attualità, documentazione cinematografica; produzione, distribuzione, esercizio, mercati, statistiche, televisione.**

ANSA - Notiziario cinematografico (Roma) - 1982
Borsa film (Roma) 1982
Cinema d'oggi (Roma) 1982
Cinespettacolo (Roma) 1982
Film Français, Le (Paris) 1982, I sem.
Giornale dello spettacolo (Roma) 1982
Monthly Film Bulletin (London) 1982
Movie Tv Marketing (Tokio) 1981/82
Nuovo cinema europeo (Firenze) 1982
Variety (New York) - vol. 306 (3 feb. - 28 apr. 1982)
Variety (New York) - vol. 307 (5 mag. — 25 lug. 1982)
Variety (New York) - vol. 308 (4 ago. - 27 ott. 1982).

91: **Storia e critica del film; numeri monografici; sceneggiature.**

American Film (Washington) - vol. VII, 1981/82
Avant-scène du cinéma, L' (Paris) - 1982, I sem.
Cahiers du Cinèma (Paris) - 1982, I e II sem.
Casablanca (Madrid) - 1982
Cineforum (Bergamo) - 1982, I e II sem.
Cinéma 82 (Paris) - 1982, I e II sem.
Cinema (Zurich) - 1982
Cinema e cinema (Venezia) - 1982
Cinema nuovo (Torino) - 1982
Cinema 60 (Roma) - 1982
Cinématographe (Paris) - 1982
Film a doba (Praha) - 1982
Film Comment - (New York) - 1982
Filmcritica (Roma) - 1982
Film Criticism (Edinboro) - 1980/82
Filmkritik (München) - 1982, I e II sem.
Film Kultura (Budapest) - 1982
Films Illustrated (London) - 1980/82
Filmvilag (Budapest) - 1982
Iskusstvo Kino (Moskva) - 1982, I e II sem.
Jeune Cinéma (Paris) - 1982
Kinoizkustvo (Sofia) - 1982, I e II sem.
Millimeter (New York) - 1982, I e II quadr.
Positif (Paris) - 1982
Revue du cinéma, La image et son écran (Paris) - 1982, I e II sem.
Screen Education (London) - 1981/82
Zoom Film-berater (Bern) - 1982, I e II sem.

92: **Scienza e tecnica; fotografia; cineamatorismo, cinema documentario, scientifico e didattico.**

American Cinematographer (Los Angeles) - 1982.

Le nuove acquisizioni della Cineteca

Il programma di conservazione su supporto di sicurezza di materiali infiammabili e quello di costituzione di copie d'uso, che la Cineteca Nazionale va attuando valendosi dei finanziamenti assicurati dalla legge 17/1/82 n. 43 ha consentito di arricchire il catalogo della circolazione culturale, al 31 dicembre 1982, di oltre 170 nuovi titoli, di epoche e nazionalità diverse, che rappresentano aspetti e momenti significativi della cinematografia mondiale, in particolare di quella italiana. Ne riportiamo l'elenco.

FRANCIA

Piccola Biancaneve *(circa 1905)*
Tragica avventura *di Roberto il Taciturno (circa 1905)*
Un chien andalou *(1929, Luis Bunuel)*
Retour à l'aube *(Ritorno all'alba; 1938, Henri Decoin)*
L'assassin habitet au 21 (*L'assassino abita al n. 21; 1940, G. Clouzot*)
L'aigle à deux tetes (*L'aquila a due teste; 1948, Jean Cocteau)*
Il commissario Maigret (*1958, Jean Delannoy*).
Maigret tend un piège *(1958, Jean Delannoy)*

GERMANIA

Das Blaue Light (*La bella maledetta; 1932, Leni Riefensthal*).

GRAN BRETAGNA

Whom the Gods Love (*Mozart: 1936, Basil Dean*)

ITALIA

Matrimonio abissino (*1907, Roberto Omegna*)
Nerone (*1909, Luigi Maggi*)
Cappuccetto rosso (*1910*)
Pia De' Tolomei (*1910 circa*)
Alì Babà (*1911*)
Pinocchio (*1911, Giulio Antamoro*)
Quo Vadis? (*1912, Enrico Guazzoni*)
Marcantonio e Cleopatra (*1913, Enrico Guazzoni*)
La memoria dell'altro (*1914, Alberto degli Abbati*)
Christus *(1915, Giulio Antamoro)*
L'amazzone nera (*1916, U. De Simone e Carlo Campogalliani*)
Nel vortice del peccato (*1916*)
Frate sole (*1918, Ugo Falena e Mario Corsi*)
La Gerusalemme liberata (*1916, Enrico Guazzoni*)
Giuliano l'apostata (*1919, Ugo Falena*)
Ali spezzate (*1920, Luigi Maggi*)
A Santa Notte (*1921, Elvira Notari*)
Casa mia, donna mia (*1922, Charles Krauss*)
Il grido dell'aquila (*1932, Mario Volte*)
Messalina (*1923, Enrico Guazzoni*)
Maciste all'inferno (*1926, Guido Brignone*)
Senza padre (*1926, Emilio Ghione*)
Ridi, pagliaccio (*1927, Ubaldo Maria Del Colle*)
La grazia (*1929, Aldo De Benedetti*)
La canzone dell'amore (*1930, Gennaro Righelli*)
Terra madre (*1931, Alessandro Blasetti*)
Il ventre della città (*1931, Francesco Di Cocco*)
Palio (*1932, Alessandro Blasetti*)
Assisi (*1932, Alessandro Blasetti*)
Paestum *(1932, Ferdinando M. Poggioli)*
Il presepe *(1932, Ferdinando M. Poggioli)*
L'ultima avventura *(1932, Mario Camerini)*
Impressioni siciliane *(1933, Ferdinando M. Poggioli)*
Treno popolare (*1933, Raffaello Matarazzo*)
Darò un milione (*1935, Mario Camerini)*
Fantasia sottomarina *(1936, Roberto Rossellini)*
I fratelli Castiglioni (*1937, Corrado D'Enrico*)
L'ultima nemica (*1938, Umberto Barbaro*)
Giuseppe Verdi (*1938, Carmine Gallone*)
Le cinque terre (*1939, Giovanni Paolucci*)
Dora Nelson (*1939, Mario Soldati*)
Due milioni per un sorriso (*1939, Carlo Borghesio e Mario Soldati*)
La grande luce/Montevergine (*1939, Car-*

lo Campogalliani)
Centomila dollari (*1940, Mario Camerini*)
Melodie eterne (*1940, Carmine Gallone*)
Non me lo dire! (*1940, Amleto Palermi*)
Il pirata sono io! (*1940, Mario Mattoli*)
San Giovanni Decollato (*1940, Amletc Palermi*)
Chiostri e cortili (*1941, Uberto Magnaghi*)
Il chiromante (*1940, Oreste Biancoli*)
I pirati della Malesia (*1941, Enrico Guazzoni*
Racconto da un affresco (*1941, Luciano Emmer e Enrico Gras*)
Addio Kira! (*1942, Goffredo Alessandrini*)
Avanti c'è posto... (*1942, Mario Bonnard*)
La bisbetica domata (*1942, Ferdinando M. Poggioli*)
Carmela (*1942, Flavio Calzavara*)
Don Cesare di Bazan (*1942, Riccardo Freda*)
Un garibaldino al convento (*1942, Vittorio De Sica*)
Il paradiso terrestre (*1942, Luciano Emmer, Enrico Gras e Tatiana Grauding*)
Il vagabondo (*1942, Oreste Biancoli e Carlo Borghesio*)
Venezia minore (*1942, Francesco Pasinetti*)
Via delle cinque lune (*1942, Luigi Chiarini*)
Harlem (*1943, Carmine Gallone*)
Quelli della montagna (*1943, Aldo Vergano*)
T'amerò sempre (*1943, Mario Camerini*)
Ti conosco mascherina! (*1943, Eduardo De Filippo*)
Enrico IV (*1944, Giorgio Pastina*)
La locandiera (*1944, Luigi Chiarini*)
La donna della montagna (*1943/45, Renato Castellani*)
Bambini in città (*1946, Luigi Comencini*)
Barboni (*1946, Dino Risi*)
Un giorno nella vita (*1946, Alessandro Blasetti*)
Eugenia Grandet (*1947, Mario Soldati*)
Ultimo amore (*1947, Luigi Chiarini*)
L'ultimo sciuscià (*1947, Gibba*)
Una lezione di geometria (*1948, Virgilio Sabel*)
Proibito rubare (*1948, Luigi Comencini*)
Fabiola (*1949, Alessandro Blasetti*)
Napoli milionaria (*1949, Eduardo De Filippo*)
Patto col diavolo (*1949, Luigi Chiarini*)
Domenica d'agosto (*1950, Luciano Emmer*)
Prima comunione (*1950, Alessandro Blasetti*)
Ombre sul Canal Grande (*1951, Glauco Pellegrini*)
Camicie rosse (*1952, Goffredo Alesandrini e Francesco Rosi*)
Il mercato delle facce (*1952, Valerio Zurlini*)
Cento anni d'amore (*1953, Lionello De Felice*)
Un marito per Anna Zaccheo (*1953, Giuseppe De Santis*)
La strada (*1954, Federico Fellini*)
Le notti di Cabiria (*1957, Federico Fellini*)
La viaccia (*1961, Mauro Bolognini*)
Smog (*1962, Franco Rossi*)
I misteri di Roma (*1963, coordinamento di Cesare Zavattini*)
Danza macabra (*1964, Antonio Margheriti*)
Il momento della verità (*1965, Francesco Rosi*)
C'era una volta (*1967, Francesco Rosi*)
I sette fratelli Cervi (*1968, Gianni Puccini*)
Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano (*1969, Luigi Comencini*)
Il giardino dei Finzi Contini (*1970, Vittorio De Sica*)
Don Giovanni (*1971, Carmelo Bene*)
Amarcord (*1973, Federico Fellini*)
La grande abbuffata (*1973, Marco Ferreri*)

RUSSIA E U.R.S.S.

Sten'ka (*1908, Vladimir Romaškov*)
Oborona Sebastopolja(*t.l. La difesa di Sebastopoli; 1911, Vailij M. Gončarov e A. Chanžonkov*)
Domikv Kolomna (*t.l. La casetta a Kolomna, 1913, Petr. I. Čardynin*)
Mest' Kinematora Fiëskogo Operatora (*La vendetta del cineoperatore; 1912, Vladislav A. Starevič*)
Car' Ivàn Vasil'evič Grozny (*Lo zar Ivan Vasil'evič il Terribile; 1915, Aleksandr Ivanov-Gaj*)
Pikovaja Dama (*t.l. La dama di picche, 1916, Jakov Protazanov*)

Zizn'za žizn (*t.l. Vita per vita; 1916, Eugenij Bauer*)
Korobéjnki (*t.l. I venditore ambulanti, 1917, Nikolaj A. Saltykov*)
Otèc Sergij (*t.l. Padre Sergij, 1918, Jakov Protazanov*)
Proekt Inženera Prajata (*t.l. Il progetto dell'ingegner Pright; 1918, Lev Kulesov*)
Bàryñja i chuligàn (*t.l. La signorina e il teppista; 1918 Eugenij Slavinskij*)
Polikuška (*1919/1922, Aleksandr Sanin*)
Mat' (*t.l. La Madre; 1919, Aleksandr Razumnyj*)
Deti učat starikòv (*t.l. I bambini insegnano ai vecchi; 1920, Aleksandr Ivanovskij*)
Arsen Džordžiašvili (*1921, Ivan Perestiani*)
Čudotvorec (*t.l. Il taumaturgo; 1922, Aleksandr Pantaleev*)
Krasnyje d'javoljata (*t.l. I diavoletti rossi; 1923, Ivan Perestiàni*)
Ego prizyn (*t.l. Il suo appello; 1925, Jakov Protazanov*)
Luč smerti (*t.l. Il raggio della morte; 1925, Lev Kulešov*)
Kolležskij registrator (*t.l. Il registratore di collegio, noto come Il mastro di posta; 1925, J. Želiabuški e U. Mosckvin*)

U.S.A.

A Woman of Paris (*Una donna di Parigi; 1923, Charles S. Chaplin*)
Topolino ballerino (*1928-30, Walt Disney*)
Topolino a caccia (*1928-30, Ub Iwerks*)
Topolino al circo (*1928-30, John Foster e H. Bailey*)
La riscossa di Topolino (*1928-30, Prod, Ban Beuren*
Topolino e gli antidiluviani (*1928-30, John Foster e Mannie Davis*)
Topolino e gli spettri (*1928-30, Ub Ikerks*)
Topolino e il gorilla (*1928-39, Ub Iwerks*)
Il pic-nic di Topolino (*1982-30, Ub Iwerks*)
Il sabato inglese di Topolino (*1928-30, Ub Iwerts*)
Il compleanno di Topolino (*1928-30, Ub Iwerks*)
La fuga di Topolino (*1928-30, Ub Iwerks*)
Topolino atleta (*1928-30, Prod. Van Beuren*)
Topolino in visita (*1928-30, Ub Iwerks*)
Topolino pompiere (*1928-30, Ub Iwerks*)
Topolino pianista (*1929, Ub Iwerks*)
Mickey's Follies (*Le follie di Topolino: 1929, Ub Iwerks*)
When the Cat's Away (*Quando il gatto è via Topolino balla, 1929, Ub Iwerks*)
L'aratro di Topolino (*1930, Ub Iwerks*)
Topolino violinista (*1930, Walt Disney*)
Night (*La rana innamorata; 1930, Walt Disney*)
Il naufragio di ranocchio (*1930-31, Ub Iwerks*)
Serenata di ranocchio (*1930-31, Ub Iwerks*)
Flip the Smithy (*Ranocchio maniscalco; 1930-31. Ub Iwerks*)
Ranocchio poliziotto (*1930-31, Ub Iwerks*)
Little Orphan Willie (*Il bebé di Ranocchio; 1930-31, Ub Iwerks*)
Ranocchio ballerino (*1930-31, Ub Iwerks*)
Puddle Pranks (*Ranocchio cerca moglie; 1930-31, Ub Iwerks*)
Top Hat (*Cappello a cilindro; 1935, Mark Sandrich*)
Swing Time (*Follie d'inverno; 1936, George Stevens*)
Mary of Scotland (*Maria di Scozia; 1936, John Ford*)
Shall We Dance (*Voglio danzar con te; 1937, Mark Sandrich*)
The Hunchback of Notre Dame (*Notre Dame; 1939, William Dieterle*)
Hangmen also Die (*Anche i boia muoiono; 1943, Fritz Lang*)
It Happened Tomorrow (*Avvenne domani; 1944, René Clair*)
Gli eroi del pacifico (*Back to Bataan; 1945, Edward Dmytryk*)
Back to Bataan (*1945, Edward Dmytryk*)
La jena (*The Body Snatcher; 1945, Robert Wise*)
The Body Snatcher (*1945, Robert Wise*)
Odio Implacabile (*Crossfire; 1947, Edward Dmytryk*)
Crossfire (*1947, Edward Dmytryk*)
La croce di fuoco (*The Fugitive; 1947, John Ford*)
The Fugitive (*1947, John Ford*)
Vento di terre selvagge (*Blood on the Moon; 1948, Robert Wise*)
Blood on the Moon (*1948, Robert Wise*).

Summary

Zavattini's Italy

Rereading Cesare Zavattini's books, screenplays and interviews, the author reconstructs Zavattini's exploration of Italian reality and his attempt to delineate a precise image of the country, in spite of the very diverse and contradictory modes of description he adopts. The Italian scene in its human and physical aspects as it comes through in Zavattini's work is fleeting, indefinite; not even neorealist immediacy, in fact, is capable of grasping it. In spite of Zavattini's typical contradictions, however, several basic nuclei can ben singled out: Luzzara, Rome, the Po valley, the provinces, the country, the metropolis. According to the author, Zavattini is particularly attracted by the differences between these nuclei and by the transformations undergone by Italian society. His attention is constantly focused on microcosms, details, exemplary particulars, and for this reason he avoids big comprehensive portraits.

Zavattini: a surrealist writer

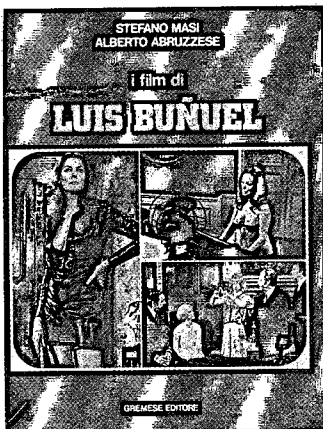
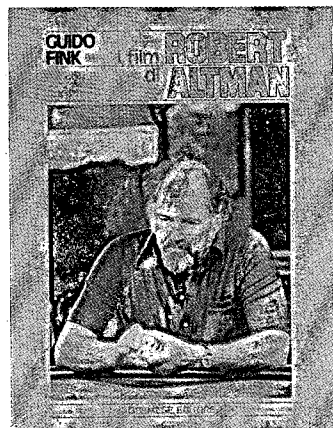
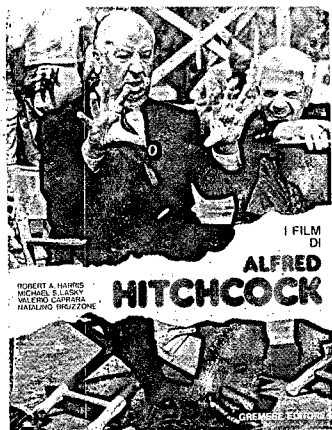
Zavattini: a neorealist? A surrealist? These are categories nowadays useless to explain Zavattini. What does the vague definition of "surrealist" means when we apply it to Zavattini? Does it mean only eccentric, extravagant? Is Zavattini only a juggler of the imagination? Not only this. Thanks to a complex analysis of some thematic motives (the themes of water, of flight, of air, of suicide and of the shapeless self the obsession of shadowing and jealousy; the nostalgia for the missed stories that he cannot tell), Vallora's essay shows that Zavattini's "surreal" is something deeper and almost metaphysical. The entire *opus* of Zavattini (stories, novels, poems and other writings) becomes in fact a question and a quest about what writing means. Zavattini places himself therefore in the land of the Italian fantasy writers: Palazzeschi, Landolfi, Savinio.
Discussing with amused precision the flesh of Zavattini's writing, the essay shows that, even with his affable and eccentric padan friendliness and semplicity, he is a standard-bearer of metaliterature: nothing more to do with neorealism. Zavattini is not interested in telling a reality which already exists. He creates reality little by little inside the page; in the meanwhile he also warns us that all is fiction, all is artifice.

Cesare Zavattini, painter

"Miracolo a Milano" · Screeenplay

Bibliography and filmography

LE STELLE FILANTI

Collana diretta da Claudio G. Fava e Orio Caldiron

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

L. 20.000

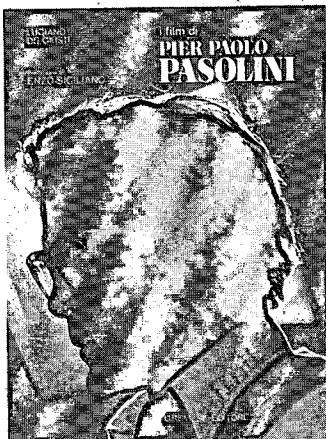
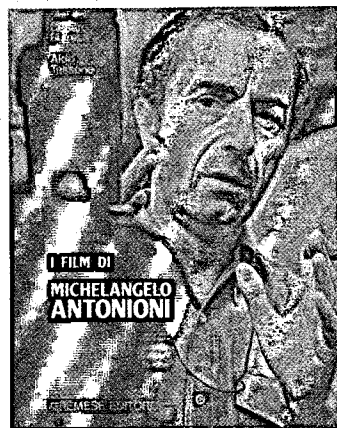
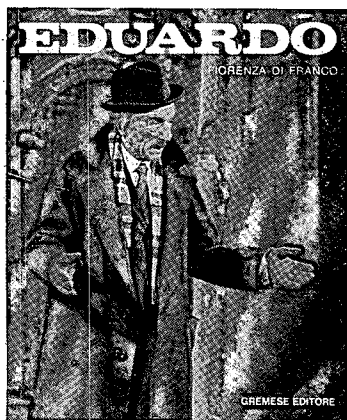
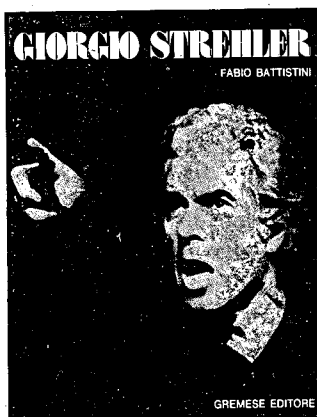
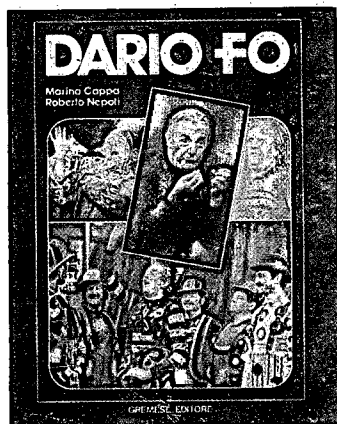
L. 28.000

L. 20.000

Nella stessa collana:

ISA MIRANDA (L. 20.000)
ALIDA VALLI (L. 20.000)
TOTÒ (L. 28.000)

NINO MANFREDI (L. 20.000)
UGO TOGNAZZI (L. 20.000)
CLARK GABLE (L. 20.000)

ALBERTO SORDI (L. 20.000)
MARCELLO MASTROIANNI (L. 20.000)
BRIGITTE BARDOT (NOVEMBRE 83)

L'alitalia al servizio della cultura: i tecnici dell'Alitalia con una speciale apparecchiatura elettronica hanno compiuto l'endoscopia della statua di Marc'Aurelio.

L'indagine endoscopica si è resa necessaria per consentire agli esperti dell'Istituto del Restauro di localizzare i guasti subiti dal metallo, per permettere le riparazioni invisibili ad occhio nudo e raggiungere quelle parti interne del busto e del cavallo dove figurano saldature. La delicata indagine "millimetrica" sull'esterno ed interno della statua equestre è stata condotta da quegli stessi tecnici abituati a guardare al microscopio le strutture di un aereo, con una particolare apparecchiatura, posta a disposizione dell'Istituto Centrale del Restauro dall'Alitalia, impiegata per rilevare le incrinature e le discontinuità in genere sui materiali conduttori delle turbine. La sua alta sensibilità permette ai tecnici di localizzare immediatamente, in qualsiasi punto del velivolo, le imperfezioni del materiale o l'inizio di crepe che spesso sono quasi impercettibili, con profondità inferiori ai millimetri 0,1.
Le ricerche effettuate sul cavallo e sulla statua di Marc'Aurelio rientrano in quella fase del "check-up" attraverso la quale sono poi scaturiti i dati necessari per studiare gli interventi di restauro da apportare alle strutture metalliche.